NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07567659 7

Digitized by Google

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Purchased from funds
granted by the Trustees of
The Juilliard Musical Foundation
of New York

In Memory of
Augustus D. Juilliard

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Purchased from funds
granted by the Trustees of
The Juilliard Musical Foundation
of New York

In Memory of
Augustus D. Juilliard

L. Gerlach

August Klughardt,

sein Leben und seine Werke

Leipzig
Verlag von Gebrüder Hug & Co.
1900

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

*MEC
(Klughardt

Digitized by Google

Digitized by Google

August Klughardt,

sein Leben und seine Werke.

Von

L. Gerlach.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Leipzig.
Verlag von Gebrüder Hug & Co.
1902.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
815730 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1936 L

Digitized by Google

Vorwort.

Der Verfasser dieser Biographie hat Klughardt persönlich nahe gestanden, ist an den Hauptwerken desselben — wenn auch nur in bescheidener Weise — als Verfasser der Texte beteiligt und hatte ferner auch Material zur Verfügung, das anderen nicht in gleicher Weise zugänglich sein dürfte. Zur Übernahme der Arbeit würde er sich aber trotzdem kaum entschlossen haben, wenn ihm nicht von Klughardts vertrautestem Freunde, der seit der Primanerzeit dessen musikalischer Berater gewesen war, jede Art von Unterstützung in Aussicht gestellt und zuteil geworden wäre, wofür auch an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen sei. Bei den vielfachen Beziehungen, die Klughardt in der musikalischen Welt hatte, ist anzunehmen, dass auch mancher seiner Fach-

Hönisch 25 Sept 1935 Juill

Digitized by Google

genossen noch in der Lage sein wird, aus Briefen und persönlichen Erinnerungen das in dieser Schrift Veröffentlichte zu ergänzen oder zu berichtigen. Mitteilungen solcher Art würde der Verfasser mit herzlichem Danke entgegennehmen.

Dessau, im November 1902.

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Die Jugendzeit.

(Feldrosen, Dornröschen.)

In Köthen, wo einst Sebastian Bach gewirkt und seine schönsten Instrumentalwerke geschaffen hatte, wurde August Klughardt am 30. November 1847 geboren. Sein Vater war Registrator beim Herzoglichen Konsistorium, zugleich aber auch Musiker. Er spielte Bratsche in einer Privatkapelle, von der mehrere Mitglieder gleichzeitig der Hofkapelle angehörten. Das musikalische Talent seines Sohnes scheint er frühzeitig erkannt zu haben; doch erhielt dieser erst vom zehnten Jahre an regelmässigen Klavierunterricht. Lieblingswunsch der Mutter war es, dass ihr August Theologie studieren sollte, sie musste aber sehr bald auf diesen Wunsch verzichten. In dem Zeugnisse, welches er bei seinem Abgange vom Köthener Gymnasium im Jahre 1863 erhielt — sein Vater war als Regierungs-Registrator nach Dessau versetzt worden — findet sich bereits

Digitized by Google

die Bemerkung, dass er vom Griechischen dispensiert worden sei, weil er sich der Musik zu widmen gedenke.

Für den angehenden Musiker war die Übersiedelung nach der Residenz ein ganz besonderer Glücksumstand. Seit den Zeiten Friedrich Schneiders erfreute sich Dessau eines guten Rufes als Musikstadt; und dass auch nach Schneiders Zeit Vorzügliches geleistet wurde, dafür haben wir das vollgültige Zeugnis R. Wagners, der im Jahre 1872 einer Aufführung des Orpheus von Gluck beiwohnte. Die musikalische und scenische Einrichtung war von dem Musikdirektor (späteren Geh. Intendanzrat) F. Diedicke, der die Oper mit grosser Liebe einstudiert hatte und leitete. Frau Harditz sang den Orpheus, Frl. Pauli (nachmals Frau Diedicke) die Eurydike. Von dieser Aufführung sagt Wagner: „Ich bezeuge laut, nie eine edlere und vollkommenere Gesamtleistung auf einem Theater erlebt zu haben, als diese Aufführung.“ Wenn das Lob auch in erster Linie dem Intendanten, Herrn von Normann, gelten sollte, so ist bei der Gesamtleistung doch auch die Musik mit einbegriffen. Schon früher waren in Dessau unter Leitung des Hofkapellmeisters Thiele die Meistersinger gegeben worden (den 29. Januar 1869), und zwar unmittelbar nach München, wo die Oper zuerst in Scene trat, und gleichzeitig mit Dresden.

In der musikalischen Atmosphäre Dessaus konnte sich Klughardts Talent rasch entwickeln, zumal da

Digitized by Google

ihm auch die Schule ausreichende Zeit zu seinen Berufsstudien gewährte, denn zu der Dispensation vom Griechischen kam späterhin noch die Befreiung von einigen Nebenfächern. So war es ihm möglich gemacht, sich bereits in seiner Gymnasialzeit unter Thieles Leitung zu einem vorzüglichen Klavierspieler auszubilden und unter F. Diedicke sich das Theoretische seiner Kunst soweit anzueignen, dass er nach seinem Abgange von Prima nur noch ein Jahr nötig hatte, um seine Studien zum Abschluss zu bringen.

Während der Gymnasialzeit fand Klughardt bereits Gelegenheit, als Musiker in die Öffentlichkeit zu treten. Im Alter von 16 Jahren spielte er — eine seltene Auszeichnung — in einem Konzerte der Hofkapelle Mendelssohns G-moll-Konzert und zwei Jahre später ein Konzert von Hummel und die Etudes symphoniques von Schumann. Selbst als Dirigent war er thätig, wenn auch nur in bescheidener Weise. Die Schüler der oberen Klassen hatten damals ein musikalisches Kränzchen, dessen Leitung selbstverständlich Klughardt zufiel. Doch nicht bloss als Dirigent machte er sich nützlich, sondern auch als Pianist und als Sänger, und zwar musste er bald in dieser bald in jener Stimme aushelfen, so dass das Scherzwort aufkam, er könne Partitur singen. Das Konsistorium, in jener Zeit die oberste Schulbehörde, begünstigte die Bestrebungen dieses Vereins und bewilligte ihm regelmässige Geldunterstützungen, so dass

Digitized by Google

jährlich zwei Konzerte veranstaltet werden konnten, die im Saale der Eisenbahnrestauration stattfanden. Diese Konzerte versorgte Klughardt — es sind dies seine eigenen Worte — mit den entsprechenden Kompositionen. Es kommt ein Bundeslied für Chor und Solo von ihm zur Aufführung, ferner das Lied der freiwilligen Jäger von Körner, für Männerchor und Blasinstrumente komponiert — vier Mitglieder der Herzoglichen Hofkapelle übernahmen hierbei die Begleitung — und endlich ein Chorgesang, Reiselied betitelt. Auch ein Nocturno (Opus 2) stammt aus der Primanerzeit, desgleichen eine Symphonie in C-dur. Doch diese Thätigkeit genügte ihm noch nicht. Er rief auch einen kleinen gemischten Chor ins Leben; seine spätere Braut, Helene Fähser, gehörte zu den Mitgliedern dieses Vereins.

Es ist gewiss als ein Glück für Klughardt zu erachten, dass ihm seine Schulzeit die Möglichkeit gewährte, frühzeitig und rechtzeitig von seiner Kunst sich anzueignen, was in späteren Jahren nur schwer oder gar nicht nachzuholen ist. Denn dass es mit Zustimmung seiner Lehrer geschah, wenn er in den letzten Gymnasialjahren seinen Eifer hauptsächlich der Musik zuwandte, dies geht deutlich hervor aus dem charakteristischen Schlusspassus seines Abgangszeugnisses: „Solches alles bezeugen wir diesem uns sehr lieb gewordenen Schüler mit Freuden und begleiten denselben für seinen künftigen Beruf mit unsern besten Segenswünschen.“

Digitized by Google

Ostern 1866 ging Klughardt nach Dresden, um sich dort unter Blassmann im Klavierspiel weiter auszubilden und unter Reichel im Kontrapunkt. Er hatte ausserdem viel Verkehr mit Hüllweck, Fürstenau und Rühlmann. Alle fünf Herren nahmen sich seiner mit grosser Liebe an. Er wurde Mitglied des Dresdener Tonkünstlervereins, komponierte nach Herzenslust und übte fleissig Klavier. Unter den Kompositionen der Dresdener Zeit sind namentlich die „Feldrosen" hervorzuheben, acht kurze, anspruchslose Klavierstücke, die durch ihre jugendliche Frische und Originalität ansprechen. Ein wenig scheint er allerdings von Schumann beeinflusst, den er damals eifrig studierte, aber noch nicht von Wagner. In Dresden entstand auch das Märchen „Dornröschen", zu welchem ihm sein Schulfreund Alfred Formey (später als Prediger in Wien gestorben) den reizenden Text geliefert hatte. Es ist für Soli, Chor und Orchester komponiert. „Mit hübscher Melodik, natürlich unreif," so lautet Klughardts eigenes Urteil über das Werk; „bei alledem vielversprechend," urteilen andere. Denn das Verzichten auf alles musikalische Raffinement, auf jede Art von Effekthascherei, ferner die Verbindung charaktervoller Instrumentierung mit schönem Melodienreichtum — das sind doch gewiss recht annehmbare Vorzüge bei einem Jugendwerke. Seine Befähigung zum Komponieren hatte der Autor jedenfalls bewiesen.

Das Werk ist nicht im Druck erschienen, aber mehrmals mit Beifall aufgeführt worden. Die erste

Digitized by Google

Aufführung fand in Dessau in der Halle des deutschen Turnvereins vor geladenen Zuhörern statt, und zwar am 1. Juli 1867. Die Besetzung war folgende: Walter Pielke, Gymnasiast (später Konzertsänger und lyrischer Tenor am Leipziger Stadttheater, jetzt Arzt in Berlin) sang den Prinzen, Franz Diener, damals noch Bariton, den König, Frl. Richter Dornröschen, während die Altistin Frl. Grunow mehrere Solopartien übernommen hatte; im Chor, der aus den Herren und Damen der Singakademie bestand, wirkten die Töchter Friedrich Schneiders mit; die Harfenpartie führte R. Falckenberg (jetzt Professor in Erlangen) auf dem Flügel aus. — Dornröschen ist dann noch in Neustrelitz, Lübeck und Weimar aufgeführt worden, in letzterer Stadt im Jahre 1870 zum Besten der verwundeten Krieger. Bei dieser Gelegenheit erhielt der Komponist, obwohl er vom Militärdienst befreit gewesen war, die Kriegsdenkmünze.

Mit dem Weggange von Dresden erreichen Klughardts Lehrjahre ihr Ende. Als Lehrbrief kann Blassmanns glänzendes Zeugnis gelten, aus dem ebenfalls der Schlusspassus hier folgen mag. Die Stelle lautet: „Sein moralischer Wert und seine Lernbegierde haben mir ihn mit jedem Tage lieber werden lassen, und ich kann bei unserer notwendigen Trennung ihm nur noch den Wunsch auf seinen Lebensweg mitgeben, dass seinem Talent wie seinem Fleiss die schönsten Früchte, seinem liebenswürdigen Charakter das beste Los, das die Erde bieten kann, erwachsen möge."

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Die Zeit bis zum Weggange von Weimar.

(Sophonisbe, Mirjam, Sieges-Ouvertüre, Waldleben, Schilflieder, Lenore, Im Frühling.)

Es beginnen jetzt die Wanderjahre, die den jungen Dirigenten in raschem Wechsel nach Posen, Neustrelitz, Lübeck und Weimar, und dann nach vierjährigem Aufenthalte in letzterer Stadt abermals nach Neustrelitz führten. Seine erste Stellung als Kapellmeister am Stadttheater in Posen erhielt er durch Vermittlung des Dessauer Balletmeisters Richard Fricke. Die Eltern sahen den Neunzehnjährigen, wie begreiflich, mit grosser Sorge in die Ferne ziehen; dem Direktor des Posener Theaters hingegen, dem erfahrenen Schwemer, machte Klughardts Jugend weniger Sorge. Er stellte ihn dem Personale mit den Worten vor: „Mein Kapellmeister hat zwar noch keinen Bart, aber er hat Haare auf den Zähnen.“ Klughardt empfahl sich den Musikfreunden sogleich durch eine Fest-Ouvertüre, die er zu der am

Digitized by Google

27. September stattfindenden Eröffnung des Theaters komponiert hatte, dann aber auch durch sein Klavierspiel in mehreren Konzerten. „Es macht einen wohlthuenden Eindruck", heisst es in der Posenschen Zeitung, „einem verständnisvollen Musiker zu begegnen, der bei vollendeter Beherrschung der Technik diese dem Geiste unterzuordnen versteht". An anderer Stelle wird der poetische Hauch gerühmt, der ohne alle gekünstelte Affektion das Ganze durchwebte. Wer Klughardts Spiel, das kernige Klarheit und Keuschheit, Temperament und Delikatesse vereinigte, kennen gelernt hat, wird dieses Urteil gern bestätigen.

Dass er seiner eigentlichen Aufgabe, die Oper zu dirigieren, ebenfalls gerecht wurde, ersehen wir aus den in mehreren Zeitungen erschienenen Kritiken. Es wird mit lebhafter Anerkennung hervorgehoben, dass bei den Aufführungen der Zauberflöte und der Afrikanerin die gehegten Erwartungen weit übertroffen wurden und dass dabei das Hauptverdienst dem Dirigenten zufalle, dessen Taktstock die Oper von der ersten bis zur letzten Note zusammengehalten habe. Übrigens war es für ihn, wie er selbst sagte, ein Winter voll heisser Arbeit. „Ich dirigierte", so erzählt er, „als eben anfangender Dirigent im Laufe der sechs Wintermonate 75 Opernvorstellungen, darunter die Mozartschen, die Meyerbeerschen, die französischen grossen Opern und viele Spielopern. Aber es ging ganz prächtig." Dass er den Tell aus dem Klavierauszuge dirigieren musste, erfahren wir von

Digitized by Google

anderer Seite, und ebenso, dass er auch seine alte Kunst des Partitursingens gelegentlich wieder hervorholte. Klughardt war Baritonist; aber einmal sah er sich doch genötigt, an Stelle eines erkrankten Sängers den Bass zu singen, und zwar von seinem Pulte aus, während auf der Bühne ein Statist die betreffende Rolle tragierte.

Nach Beendigung der Saison verlebte Klughardt den Sommer bei den Eltern in Dessau. Dann war er von Oktober 1868 bis April 1869 als Musikdirektor am Neustrelitzer Theater thätig und von Mai bis September 1869 als Kapellmeister bei der Sommeroper in Lübeck. Hier entstand die Ouvertüre zu Geibels Sophonisbe.

Es folgt nun ein für Klughardts künstlerische Entwicklung sehr bedeutsamer Lebensabschnitt. Im September 1869 wurde er durch den General-Intendanten von Loën, einen geborenen Dessauer, als Musikdirektor an das Hoftheater nach Weimar berufen. Die vier Jahre, die er dort verlebte, zählte er zu den schönsten seines Lebens. Er trat in nahe Beziehung zu Eduard Lassen und Franz Liszt, welcher letztere seinen Kompositionen das regste Interesse entgegenbrachte. Der unvergleichlichen Liebenswürdigkeit dieses Mannes und seiner segenbringenden Gönnerschaft hat Klughardt stets mit innigster Verehrung gedacht. Durch ihn wurde er zuerst für Wagner gewonnen, und wenn er sich auch von der allzu geflissentlichen Nachahmung desselben allmäh-

Digitized by Google

lich freigemacht hat, so ist doch die Bewunderung des Bayreuther Meisters bei ihm die gleiche geblieben.

Die Stellung in Weimar gewährte ihm auch die Möglichkeit, sich einen eigenen Herd zu gründen. Am 3. Oktober 1871 vermählte er sich mit der schon genannten Helene Fähser, der Tochter eines — früh verstorbenen — Arztes in Möckern. Sie war eine treffliche Klavierspielerin und besass überhaupt eine gediegene musikalische Bildung, so dass sie an den künstlerischen Interessen ihres Mannes den lebhaftesten Anteil nehmen konnte. Am 30. Juli 1872 wurde ihnen die einzige Tochter Margarete geboren.

Unter den Kompositionen der Weimarer Zeit ist zunächst der Pilgergesang der Kreuzfahrer zu erwähnen, für den Alfred Formey den Text geliefert hatte. Bruchs Komposition „Siegesgesang der Griechen nach der Schlacht bei Salamis" hatte dazu die erste Anregung gegeben. Der Pilgergesang ist in Jena im Jahre 1870 aufgeführt worden, blieb aber ungedruckt und ging schliesslich verloren. Klughardt hatte nämlich seine Arbeit nach Amerika an ein Preisrichter-Komité eingesandt, sie war aber weder gekrönt noch zurückgeschickt worden. Dreissig Jahre später hat er dann Formeys Gedicht zum zweiten Male komponiert.

Von demselben Librettisten erhielt er nun zu seiner grossen Freude auch einen Operntext. Mirjam, die Tochter Jephtahs, ist die Heldin des Dramas. In dieser Oper zeigt sich zuerst der Einfluss Wagners,

Digitized by Google

aber nur in einer Nummer, dem zuletzt geschriebenen Vorspiel zum dritten Akte. Anderes erinnert an Méhul, Manches auch an Friedrich Schneider. Dieser nicht zu leugnenden Unselbständigkeit und Stilungleichheit stehen aber bedeutende Vorzüge gegenüber. Hervorragendes Instrumentationsgeschick, Noblesse der Empfindung, Schärfe der Charakteristik, dramatischer Zug geben sich allenthalben kund, und so hatte denn auch die Oper bei ihrer Aufführung in Weimar am 11. April 1871 einen bedeutenden Lokalerfolg. „Wer in den letzten Tagen der verflossenen Woche", heisst es in einem Zeitungsberichte, „Weimar besucht hat, der weiss, dass die Namen Klughardt und Mirjam in aller Munde waren. Gleich die Ouvertüre wurde mit starkem Applaus begrüsst, welcher sich nach jeder grossen Szene wiederholte und nicht nur den bedeutenden Künstlern galt, sondern sich auch direkt an den jugendlichen Komponisten und dirigierenden Kapellmeister wandte. Nach dem Vorspiel zum dritten Akte erreichte der Enthusiasmus seinen Höhepunkt. Das Publikum verlangte wiederholt und stürmisch den Komponisten, welchem letzteren auch der persönliche Dank Sr. Königlichen Hoheit des Grossherzogs, sowie die Anerkennung des Weimarer Künstlervereins zuteil wurde. Wir begrüssen mit rechter Freude und mit Stolz den Erfolg der Oper und ziehen daraus den berechtigten Schluss, dass unser Klughardt damit nur den ersten Schritt gethan hat, der ihn einer grossen und bedeutenden Zukunft entgegenführt".

Digitized by Google

Es war in der That nur ein erster Schritt, nur eine Studie, noch kein vollendetes Kunstwerk. Die Sängerin der Titelrolle, Frl. Radecke, hat sich redliche Mühe gegeben, der Oper auch bei andern Bühnen Aufnahme zu verschaffen, es ist ihr dies aber nur in Riga und Mitau gelungen. In München, wo sie späterhin so sehr gefeiert war, blieben ihre Bemühungen erfolglos, und so schlummert seitdem Mirjam, um Klughardts eigene Worte zu gebrauchen, den wohlverdienten Schlummer. Ihm, dem unermüdlich vorwärts Strebenden, konnte freilich nach zehn Jahren diese Jugendarbeit nicht mehr genügen, aber bedauerlich bleibt es doch, wenn die Bühnen dem wahren Talente die Aufmunterung versagen, die sie oft genug an Scheingrössen verschwenden.

Dass übrigens, wie in der obigen Besprechung hervorgehoben wird, das Vorspiel zum dritten Akte, das ganz im Wagnerschen Stile geschrieben ist, den grössten Beifall fand, mochte für Klughardt ein neuer Antrieb sein, auf der betretenen Bahn weiter zu schreiten. Eine ansehnliche Reihe der nun folgenden Werke giebt hierfür den sichtbaren Beweis.

Es sind zunächst zwei aus der Kriegszeit stammende Kompositionen zu nennen, die „Grenzberichtigung“ (nach einem Gedichte von G. Rasmus) und ferner die Sieges-Ouvertüre (Wacht am Rhein), für die er vom Kaiser Wilhelm einen kostbaren Taktstock erhielt. Auch die Huldigungs-Ouvertüre, welche dem Herzog Friedrich von Anhalt bei

Digitized by Google

seinem Regierungsantritt gewidmet war, stammt aus dieser Zeit.

Am 1. Juli 1871 vollendete er seine erste Symphonie, Waldleben betitelt, von der er einen Satz auf einem Spaziergange in Tiefurt skizziert hatte. Sie wurde mit Erfolg in Jena, Wiesbaden und Weimar aufgeführt und von der Kritik sehr günstig beurteilt. In der Weimarischen Zeitung wird gesagt, dass dieses neue Werk dem bisher Gehörten in jeder Beziehung weit überlegen sei und einen bedeutenden Fortschritt in Klughardts schöpferischer Thätigkeit bezeichne. Trotzdem hat er diese Symphonie bald bei Seite gelegt, weil sie ihm nicht mehr genügte. Dass er sie eigenhändig vernichtet habe, wie im Chemnitzer Generalanzeiger vom 29. November 1892 behauptet wird, ist nicht richtig; sie ist noch vorhanden. Die Lenoren-Symphonie zählt demnach jetzt als die erste. Dieser geht aber noch eine andere Komposition voraus, die Schilflieder, Phantasiestücke für Pianoforte, Oboe und Viola. Die gleichnamigen Gedichte Lenaus, und zwar die fünf ersten und schönsten, in denen der Dichter seinem Schmerz über den Verlust der Geliebten Ausdruck giebt, dienten hierbei als Vorbild. Die süsse Wehmut, die in diesen fein empfundenen und geistvoll durchgeführten Stücken sich ausspricht, die überraschenden melodischen Wendungen und der höchst poetische Schluss des Ganzen haben diesen Schilfliedern seit der warmen Begrüssung, die ihnen gelegentlich der Erstaufführung beim Kasseler Musik-

Digitized by Google

feste 1872 durch W. Tappert und andere zu Teil geworden, viele Freunde erworben, so dass sie oft aufgeführt worden sind, namentlich auch in den letzten Jahren. Die Ausführung bietet freilich bedeutende Schwierigkeiten, besonders für das Klavier, das ganz im Sinne Liszts behandelt ist. Diesem wurde das Werk auch gewidmet.

Die bedeutendste Schöpfung der Weimarer Zeit ist wohl die nun folgende Lenoren-Symphonie, der Bürgers bekannte Ballade zu Grunde liegt. Da dem Komponisten hinsichtlich dieser Symphonie der Vorwurf des Plagiats gemacht worden ist, so scheint es nötig, hier einige Daten anzuführen, durch welche die Sache klargestellt wird. Im April 1872, als Klughardt dem in Weimar anwesenden Raff seine Symphonie „Waldleben" vorspielte, und dieser ihn fragte, welche Arbeit er jetzt vorhabe, erzählte er arglos von der Lenore. Dieses neue Werk wurde am 4. August 1872 vollendet und am 6. Januar 1873 in Weimar aufgeführt. Erst nach der Aufführung erfuhr Klughardt aus einer Musikzeitung, dass Raff soeben eine neue Symphonie gleiches Namens vollendet habe. Liszts Besorgnis, dass diese dem Klughardtschen Werke im Wege stehen werde, bestätigte sich leider. Denn wenn auch, wie es in den Leipziger Nachrichten Nr. 104 heisst, Klughardts Werk vermöge strengster Selbstkritik der sorglosen Vielschreiberei Raffs weit überlegen war, so hatte diese doch bei den Konzertdirektionen mehr Glück. Erst im Oktober 1874 er-

Digitized by Google

schien Klughardts Symphonie im Druck und erst 1875 erfolgten weitere Aufführungen, als die erste in Weimar schon vergessen war. So kam es, dass der Anspruch auf Priorität dem Unrechten zuerkannt wurde. Aus dieser übeln Erfahrung nahm sich Klughardt die Lehre, von seinen Arbeiten künftig nicht eher zu sprechen, als bis sie ganz vollendet wären, und daran hat er festgehalten. — Der Verbreitung des Werkes stand auch ein bei dem Druck der Partitur und der Orchesterstimmen vom Verleger angewandter Neuerungsversuch im Wege, der sich als sehr unpraktisch erwies, nämlich anstatt der beim Einstudieren so bequem orientierenden Buchstaben eine Zählung der Takte zu setzen. An dieser äusseren Schwierigkeit ist, wie wir positiv wissen, an mehreren Orten die beabsichtigte Aufführung gescheitert.

Die Lenoren-Symphonie ist Richard Wagner gewidmet. Dieser hatte mit Liszt zusammen die Partitur in Leipzig durchgelesen und sich bereit erklärt, die Widmung anzunehmen. Bei einem persönlichen Zusammentreffen in Weimar im Juni 1873, bei Gelegenheit der Erstaufführung des Lisztschen Christus — es war dies die einzige persönliche Begegnung Klughardts mit dem Bayreuther Meister — sagte ihm dieser: „Nach dem Durchlesen Ihrer Symphonie muss ich Ihnen offen bekennen, dass ich Sie für einen ausgezeichnet begabten Menschen halte; es ist keine Kleinigkeit, eine solche Partitur in die Welt zu setzen."

Digitized by Google

So lautete das Urteil des Meisters; wie verhielt sich nun die berufsmässige Kritik? Man muss sich erinnern, dass in jener Zeit die Parteinahme für oder gegen Wagner besonders leidenschaftlich war. Beiden Parteien es recht zu machen, war nicht möglich; aber auch der eigenen Partei, die den Meister schlechthin für unnachahmbar erklärte, hat es Klughardt schwerlich ganz zu Danke gemacht. Von dieser Seite ist das Werk, wie es scheint, ignoriert worden. Die vorhandenen Besprechungen stammen aus dem feindlichen Lager und insofern hat ihr Lob doppeltes Gewicht. Es wird zwar die Programmmusik prinzipiell verworfen, es wird beklagt, dass der originelle und edle Kern der Symphonie zu sehr in Zukunftsmusik eingehüllt sei, aber es wird doch auch zugegeben, dass nach den grösseren symphonischen Werken Liszts dieses Werk der neudeutschen Schule wohl als das erste zu bezeichnen sei, welches wirklich grosse symphonische Formen und symphonischen Gehalt zeige; und wenn man auch den Ausdruck der Leidenschaft und der Verzweiflung zu grell findet, so wird doch andererseits zugegeben, dass auch herrliche und ergreifende Momente vorhanden sind. „Wenn unter anderem", heisst es in einer Rezension, „die Oboen die schmerzliche Klage der Lenore ausdrücken, so bleibt dabei sicherlich kein Zuhörer ungerührt. Wundervoll ist auch der Schluss mit seinen Dur-Akkorden; er gleicht einem Strahl der Gnade aus der Höhe".

Digitized by Google

Wenn wir jetzt die Symphonie hören, wird das Urteil wohl in mancher Beziehung anders ausfallen. In der Musik thut die Gewöhnung viel. Man hat sich an die Programmmusik gewöhnt, man ist gewöhnt an starken Ausdruck starker Leidenschaft, und so hat der Tadel, dem die Lenore anfangs ausgesetzt war, mit der Zeit an Gewicht verloren, während das Lob bestehen bleibt. Wer unbefangen diese Musik auf sich wirken lässt, wird denselben mächtigen Eindruck empfangen, wie ihn Bürgers Freunde empfingen, als sie zum erstenmal die Lenorendichtung von ihm selbst vortragen hörten; oder vielleicht einen noch mächtigeren, insofern erst die Musik vollständig auszusprechen vermag, was das Wort nur andeutet. Klughardts Schöpfung ist, ebenso wie die des Dichters, aus der Anschauung hervorgegangen. Seine Weise war es, beim Komponieren sich die Personen und Situationen, um die es sich handelte, in greifbarer Deutlichkeit vor Augen zu stellen; man muss aber auch selber ein wenig Anschauungsvermögen besitzen, um in seiner Musik die lebendige Schilderung der Vorgänge zu verstehen und gebührend zu würdigen.

Aus der Weimarer Zeit stammt noch die vielgespielte, frische Konzert-Ouvertüre „Im Frühling“ und ein Konzertstück für Oboe. Von Klughardts Liedern wird späterhin die Rede sein.

Ende Juni 1873 unternahm er eine Rheinreise, spielte in Konzerten in Wiesbaden und Ems und ge-

Digitized by Google

noss die Schönheit der Rheinlandschaften von Mainz bis Rolandseck zweimal zu Wasser und zu Lande. Seine Frau begleitete ihn und auch Franz Diener schloss sich an. Es waren für ihn, wie er schreibt, unvergessliche Tage. Kurz nach der Rückkehr traf ihn (in Dessau) ein Schreiben, in welchem ihm die Kapellmeisterstelle in Neustrelitz angeboten wurde. Er nahm dieses Anerbieten an, so schwer es ihm auch wurde, sein liebes Weimar zu verlassen. Aber er hatte dort nur wenig Aussicht auf Verbesserung seiner Stellung und musste sich demnach zu einem Wechsel entschliessen. Im Herbst siedelte er nach Neustrelitz über.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Die ersten fünf Jahre in Neustrelitz.

(Brunhilde, Fest-Ouvertüre, Iwein.)

Klughardts Vorgänger im Amte war Zizold gewesen, ein tüchtiger Musiker, der es aber vorgezogen hatte, nach Amerika und unter die Kaufleute zu gehen. Ob ihm die Theaterverhältnisse in Neustrelitz nicht zusagten, oder was ihn sonst weggetrieben, ist nicht ersichtlich. Diese Theaterverhältnisse waren allerdings eigentümlicher Art. In früherer Zeit hatte der Grossherzog Georg viel für die Oper gethan; die Sonntag und andere Grössen waren öfters zum Gastspiel gekommen. Die Strelitzer fanden aber, dass dies zu viel koste, und als im Jahre 1848 überall das Volk seine Wünsche geltend machte, glaubten auch die Strelitzer etwas wünschen zu müssen, und zwar — ein Unikum selbst in jener Zeit — die Abschaffung des Theaters. Der Grossherzog that dem souveränen Volke seinen Willen, erklärte aber zugleich, dass das Theater nie

Digitized by Google

wieder grossherzoglich werden sollte. Als nun der Herbst kam, die revolutionären Wogen sich gelegt hatten und die Sehnsucht nach dem Theater wieder laut wurde, erfüllte der Grossherzog abermals den Wunsch seines Volkes, aber nur soweit, als es sich mit seiner früher abgegebenen Erklärung vertrug. Das Theater wurde in gewissem Sinne ein Privatunternehmen unter einem Direktor, doch wurden diesem grossmütig das Haus, die Dekorationen und Kostüme und selbst die grossherzogliche Kapelle zur Verfügung gestellt. Das wäre nun in einer grösseren Stadt eine sehr glänzende Lage gewesen, aber in Neustrelitz mit seinen 6000 Einwohnern blieb der Theaterbesuch schwach und die Einnahmen gering. So waren denn die Bühnenkräfte mit wenigen Ausnahmen nur mässig und ebenso der Chor, während die grossherzogliche Kapelle allen Ansprüchen genügte und durch Präcision, Sauberkeit und Schwung manches viel stärker besetzte Orchester übertraf. Daher holte sich auch Wagner für die Bayreuther Festspiele im Jahre 1876 acht Mitglieder aus der Neustrelitzer Kapelle.

Klughardt trat sein Amt mit frohen Hoffnungen an. Er fühlte sich behaglicher als alleiniger Dirigent und fand auch bei der Kapelle wie bei den Opernmitgliedern bereitwilliges Entgegenkommen. Bei dem Eifer, mit dem er sich seiner neuen Thätigkeit hingab, wurden bald erfreuliche Resultate erzielt. Im Oktober begann er auch mit der Singakademie den

Digitized by Google

Elias einzustudieren. Die Aufführung — sie fand am 28. Januar 1874 in der Schlosskirche statt — hatte durchschlagenden Erfolg und errang beim Hofe wie im grossen Publikum einstimmiges Lob.

Am 15. Juni desselben Jahres führte er nach gründlichem Studium seine Lenore und die Konzert-Ouvertüre „Im Frühling“ auf. Beide wurden, wie er berichtet, vortrefflich durchgeführt, mit der Hingebung, die vorhanden sein muss, um erwärmend zu wirken. „Entzückt bin ich,“ fügt er hinzu, „über die Thatkraft, welche das Orchester bewährte.“

Die Konzerte waren wohl die erfreulichste Seite seiner Thätigkeit. In seinen Bemühungen für die Oper sah er sich vielfach durch den Theaterdirektor gehemmt, einen nüchternen Menschen, der es nicht gern sah, „wenn auch nur ein Schatten von einem geistigen Flügelschlage sich bemerkbar machte.“ Erst nach Jahren wurde hier Abhilfe geschaffen.

Der Sommer 1876 brachte die Festspiele in Bayreuth, die er in Begleitung seiner Frau besuchte. Aus seinen Schilderungen derselben mag einiges hier folgen. Die glühende Begeisterung für Wagner, die sich darin ausspricht, macht es begreiflich, dass sein eigenes Schaffen von da an dem Einflusse des Meisters noch williger sich hingab, als es bisher schon der Fall gewesen.

Am 14. Juli, nachmittags 5 Uhr, war Probe zu Rheingold. „Was wir sahen, was wir hörten,“ so erzählt er, „entzieht sich jeder Beschreibung: es ist so

Digitized by Google

riesengross, so überirdisch, möchte ich sagen, dass man staunend hinaufblickt und das Wort, das die Herrlichkeit verkündigen möchte, nicht finden kann. Das unsichtbare Orchester erklingt verklärter, als ich's mir vorher einzubilden vermochte; so ungeheuer idealisch, dass man das Realistische des sonst üblichen Orchesterklanges, z. B. ein *fff*, ein Dominieren der Geigen, fast schmerzlich vermisst. Die Singstimmen haben volle Gewalt. Dekoration und Maschinerie leisten das Zauberhafteste, was ich je gesehen."

„Am 17. Juli, nachmittags 5 Uhr, war die Probe zum ersten Akte der Walküre. Wagner griff diesmal als Regisseur kräftiger ein, als in den vorigen Proben. Wie er die Stellungen, gleichviel, ob den weiblichen oder den männlichen Darstellern, vorspielt, die Armbewegungen, das Anschmiegen Sieglindens an Siegmund, das klirrende Auftreten Hundings, selbst das gedankenvolle, sinnende Stillstehen, vom Anblicken gar nicht zu reden — das kann nur Wagner. Dazwischen singt oder deklamiert er die zugehörigen Worte mit unvergleichlichem Ausdruck. Mir kommt Wagners Art, einzustudieren, gerade so vor, als ob er von einem Gegenstande, der gezeigt werden soll, die verhüllende Schale mit wenigen aber gewaltigen Griffen abreisst, so dass der goldige Kern plötzlich, wie durch Zauber, herausleuchtet, während wir anderen Menschenkinder die Schale nur langsam, meistens erst mit Hilfe eines Messers oder ähnlichen Instrumentes, ganz allmählich abzupusteln im stande sind."

Digitized by Google

„Am 31. Juli, nachmittags 4 Uhr, war die Probe zur Walküre. Totaleindruck gewaltig. Wir stehen vor dem Ring des Nibelungen wie vor einem Wunder; wir erraten den Zauber, und dann wieder kommen dunkle Stellen, die wir nicht begreifen; aber immer und immer wieder schauen wir zu einer Höhe hinauf, die nicht leicht ein anderer erklimmen kann."

Bei aller Begeisterung war Klughardt aber doch nicht blind gegen die Mängel, die sich in mehrfacher Beziehung herausstellten; nur fielen sie für ihn nicht ins Gewicht gegenüber dem, was aufrichtige Bewunderung verdiente. Auch war er überzeugt, dass mit der Zeit diese Mängel mehr und mehr beseitigt werden würden.

Unter dem frischen Eindrucke der Bayreuther Nibelungenaufführung entstand dann, wie wir glauben annehmen zu dürfen, Klughardts F-moll-Symphonie. Denn da sie als Opus 34 zählt, so muss sie älter sein als das im Manuskript als Opus 35 bezeichnete Nonett in A-moll, dessen Partitur am Sylvesterabend 1876, Punkt 11 Uhr, vollendet war. Über diese F-moll-Symphonie sagt die gut orientierte Neustrelitzer Zeitung: „Sie schildert die Stimmung einer mit Schwermut und Verzweiflung ringenden Seele, der es nach schwerem Kampfe endlich gelingt, die finsteren Mächte zu bändigen und zum Lichte durchzudringen." Es ist, um die Sache noch deutlicher zu bezeichnen, die Brunhilde der Jordanschen Nibelungendichtung, welche uns hier geschildert wird. Wenn die Symphonie

Digitized by Google

trotzdem nicht den Namen Brunhilde trägt, so ist dies wohl nur darum unterblieben, damit den prinzipiellen Gegnern der Programmmusik kein Ärgernis gegeben werde. Sobald das Programm wegfiel, waren sie bei ihrer Beurteilung auf die Musik allein angewiesen.

Eine treffliche Charakteristik dieser Komposition finden wir in einer Rezension des Dr. Kretzschmar im musikalischen Wochenblatte. Er schreibt: „Es ist die urewige Tragik des ringenden Menschenherzens, die aus dem musikalisch wunderbar aufgebauten ersten Satze zu uns spricht. Er ist ein Muster von symphonischer Durcharbeitung und Steigerung: Alles ist ursprünglich und durchsichtig, wahr und originell. Ebenso trägt der zweite Satz den Stempel vollster künstlerischer Reife. Aus den ernst gemessenen Tönen klingt es heraus wie Totenklage; das unerbittlich strenge Thema der Bässe verkündet, dass etwas Herrliches unwiederbringlich verloren ist, und polyphone Ranken schlingen sich darum wie Kränze um ein frisches Grab. An den dritten Satz, dessen schwungvolles Hauptthema zu dem Bedeutendsten gehört, was Klughardt geschaffen hat, schliesst sich sofort eine recht orchestral gedachte pompöse Fuge mit kurzer aber glänzender Coda. Das Werk nimmt unbestritten unter den Schöpfungen der Gegenwart eine sehr hohe Stelle ein."

Unter den verschiedenen Aufführungen der F-moll-Symphonie ist die in Frankfurt am Main am 21. De-

Digitized by Google

zember 1888 hervorzuheben, bei der Klughardt selbst dirigierte. Er berichtet darüber an einen Freund: „Ich habe mit dem wundervollen Orchester zwei Proben gemacht, wobei mir endlich einmal Gelegenheit ward, mit einem eigenen Werke in einem starkbesetzten Quartett schwelgen zu können: 20 erste, 18 zweite Geigen, 16 Bratschen, 16 Violoncelle und 12 Contrabässe. Du kannst Dir denken, wie da meine Contrapunkte klangen. Ich war in heiterster Stimmung, was dem ernsten Werke sehr zu statten kam, und muss dem Orchester gefallen haben, denn als ich abends im Konzert ans Pult trat, empfingen mich die Musiker mit lang anhaltendem Beifall. Das Publikum applaudierte jeden Satz, den ersten rauschend, den zweiten musikfestmässig stark und den dritten wie den ersten. Sodann rief man den „Kompositeur" hervor."

Doch wenden wir uns jetzt wieder nach Neustrelitz zurück! Der Einzug des neuvermählten Erbgrossherzoglichen Paares gab Anlass zu einer Fest-Ouvertüre, die am 4. Juli 1877 dem Erbgrossherzoge überreicht wurde und am Abend desselben Tages zur Aufführung kam. Die Neustrelitzer Zeitung berichtet hierüber: „Ein von dem Bürgermeister Hofrat Fischer ausgebrachtes dreimaliges Hoch, das zu jubelndem Brausen anschwoll, empfing die hohen Neuvermählten, welche an die Brüstung der Loge herantraten und sich freundlich nach allen Seiten verneigten. Mancher, dem bisher nur ein flüchtiger Anblick der jugendlichen Frau

Digitized by Google

Erbgrossherzogin vergönnt gewesen war, hatte jetzt hinlänglich Gelegenheit, sein Auge an der Anmut und dem holden Liebreiz der edlen Erscheinung zu laben. Während alles Platz nahm, erschollen die Klänge einer vom Kapellmeister Klughardt komponierten Fest-Ouvertüre, in welcher Motive der Mecklenburgischen Vandalia und des Dessauer Marsches kunstvoll verwebt waren. Von eigentümlichem Effekt war darin jene Stelle, wo die feierlichen, prächtigen Akkorde plötzlich von einer einfachen Volksweise unterbrochen werden, die, von vibrierenden Geigentönen umschleiert, wie aus der Erinnerung herüberklingt und später vom gesamten Orchester jubelnd aufgenommen wird.“ Diese Ouverture, für welche Klughardt das goldene Verdienstkreuz erhielt, ist öfters zur Aufführung gelangt, so noch im Jahre 1900 in Baden-Baden und in Wiesbaden, in letzterer Stadt anlässlich der Anwesenheit des Komponisten.

Die nächsten Tage nach dem Einzuge des Erbgrossherzogs und seiner Gemahlin brachten weitere Festlichkeiten. Am 5. Juli war Hofkonzert, in welchem auf Befehl der Frau Grossherzogin unter anderem die Schilflieder zur Aufführung kamen, am 7. Juli Wiederholung der Festvorstellung; am 8. und 9. Juli fand ein grosses Gesangsfest statt, als dessen „Moltke“ Klughardt bei der Festtafel in einem Toaste gefeiert wurde.

Nach glücklicher Beendigung all' dieser Festlichkeiten reiste Klughardt mit seiner Familie nach Nor-

Digitized by Google

kitten (bei Königsberg) zu seinem Schwager, dem Amtmann Fähser, und genoss dort Landluft, Freiheit und Musik. Beethovens Symphonien, Kiels Requiem, Griegs und Schumanns Lieder und manches andere Schöne wurde im Familienkreise gespielt und gesungen. Daneben fand Klughardt auch noch Zeit, den ersten Akt des Iwein zu vollenden und den dritten zu beginnen. Der zweite Akt musste vorläufig noch ruhen, da hier am Texte Veränderungen vorzunehmen waren. Von diesem bedeutsamen Werke, dessen Partitur am 21. Juni 1878 vollendet wurde, soll weiterhin ausführlich die Rede sein.

Unter den Ereignissen der nun folgenden Saison ist nichts weiter bemerkenswert, als dass Klughardt am 4. März 1878 in einem Requiem, das für den verstorbenen Papst Pius IX. in der katholischen Kirche abgehalten wurde, als Organist beschäftigt war. Nach Schluss der Saison sah er in Leipzig Rheingold und Walküre. Auch diesmal giebt er seiner Bewunderung für das Werk lebhaften Ausdruck, lässt aber doch die Bemerkung einfliessen: „Ob mir der Meister wohl zürnen würde, wenn ich ihm sagte, dass ich auf einzelne Wege, die er auf seiner Wanderung durch die göttliche Kunst einschlägt, ihm auch heute noch nicht zu folgen mich getraue?“ Der Sommeraufenthalt in Dessau gab ihm Gelegenheit, den Iwein zum Abschluss zu bringen (am 21. Juni) und die Partitur einigen Freunden vorzulegen. Diese waren entzückt und auch der alte Hofkapellmeister Thiele wurde zu

Digitized by Google

Thränen gerührt. Es währte aber doch noch $1^1/_2$ Jahre, bis die Oper in Dessau zur Aufführung kam. Auch in Neustrelitz, wohin er am 14. September zurückkehrte, verzögerte sich die Sache. Er half sich über diese Zeit des Zuwartens hinweg durch drei Symphonie-Konzerte, die ihm ausserordentliche Freude bereiteten. „Der Alltagsmusiksphäre entrückt," so erzählt er, „dem mangelhaften Opernwesen fern, ganz Musik, im herrlichen Einverständnis mit dem Orchester — so begann ich jedes Konzert, so schloss jedes. In der Schumannschen Symphonie standen wir auf jener sonnigen Höhe, wo nur Leben und Freude zu finden ist. Vom Publikum war nur ein spärlicher Teil erschienen. Die wenigen Menschen, welche gekommen waren, erfreuten sich und dankten lebhaft für die ihnen gebotenen Genüsse. Ich aber blickte mit freudigem Stolze auf die drei Thaten zurück."

Am 16. Dezember begannen endlich die Proben zum Iwein, doch kam man diesmal noch nicht zum Ziele. Die grossherzogliche Kammersängerin Fräulein Georgine Schubert, welche die Rolle der Laudine einstudiert hatte, war auf einer Reise in Potsdam erkrankt und nach kurzem Krankenlager gestorben, und so wurde die Aufführung auf unbestimmte Zeit verschoben. Bei dem Begräbnis der Sängerin, welches in Dresden stattfand, traf Klughardt mit seinem Freunde Franz Diener zusammen. Dieser erbot sich, die Rolle des Iwein zu lernen und in Neustrelitz mit dieser Rolle zu gastieren, um so der Oper vielleicht auch in

Digitized by Google

Dresden Eingang zu verschaffen. Aber auch diese Hoffnung schlug fehl. Ehe er noch sein Versprechen hatte erfüllen können, starb der treue Freund (am 15. Mai 1879). Endlich, am 28. März 1879, konnte Klughardt nach unsäglichen Mühen und Sorgen seine Oper aufführen. Doch selbst diesmal erwies sich das Schicksal noch ungnädig; nach der ersten Aufführung erkrankte plötzlich der Vertreter der Titelrolle, so dass die schon festgesetzte Wiederholung der Oper ausfiel. Klughardt war aber doch hochbeglückt, dass sein Werk es doch wenigstens zu einer, und zwar zu einer guten und erfolgreichen Aufführung gebracht hatte. „Ich bin überrascht," schreibt er, „dass dem hiesigen Publikum die Oper so viel Interesse abgelockt hat, da ich eigentlich Sorge hatte, man würde sich bei dem ungewohnten Styl nicht behaglich fühlen. Das zeigt aber doch wieder einmal, dass das Naturgemässe seine Wirkung auf ein nicht überbildetes Publikum nicht verfehlt. Die immer fortschreitende Handlung hatte allen imponiert, und das symphonische Gewebe im Orchester zu der Deklamation der Sänger denen, die so etwas bisher noch nicht kannten, Bewunderung und warme Äusserungen abgenötigt. Die Leute finden auch Melodie. Von allen Haupt- und Leitmotiven ist das eine „Wenns wieder Lenz" bei den meisten Zuhörern im Gedächtnis geblieben."

Diesen kurzen Andeutungen über das Werk fügen wir noch einige Erläuterungen hinzu.

Digitized by Google

Das Textbuch ist von Karl Niemann. Dieser war damals noch Student der Philologie, wurde später Gymnasiallehrer in Köthen, vertauschte aber sehr bald sein Lehramt mit dem Schriftstellerberuf. Die Kritik hat an seiner Arbeit mancherlei auszusetzen gehabt, aber wohl meistens mit Unrecht. Schwerlich hätte ein anderer diesen epischen Stoff mit besserem Erfolg behandelt, als es hier geschehen; freilich ist der Stoff nicht ganz einwandsfrei. Jene aus französischen Quellen stammenden Rittergedichte des Mittelalters haben für uns etwas Unsympathisches, mindestens Fremdartiges; das Denken und Thun der handelnden Personen steht dem modernen Leben so fern, dass es den meisten schwer fällt, sich für die Ritter der Tafelrunde zu interessieren oder auch nur an sie zu glauben. Diesen Mangel, der auch der Iweinsage anhaftet, kann aber eine geschickte Behandlung, wenn nicht ganz beseitigen, so doch wenigstens mildern. Und geschickt ist Niemanns Bearbeitung. Die Mannigfaltigkeit der Vorgänge und Stimmungen, der mehrfache Wechsel von tiefstem Weh und höchster Freude, das Spannende der Handlung, der kunstgerechte Aufbau der Scenen, endlich auch die für musikalische Behandlung sehr geeignete Sprache — das alles sind Vorzüge, die nicht unterschätzt werden dürfen und die uns wohl bestimmen können, über die Mängel des Stoffes hinwegzusehen.

Und nun die Musik selbst. Dass Klughardt in diesem Werke den Bahnen Wagners folgt, wissen wir

Digitized by Google

bereits. Dabei kann aber die Originalität immer noch bestehen. Was er sich angeeignet hat, sind die Kunstprinzipien des Meisters; und er hat sie sich angeeignet, weil sie seiner eigenen Natur entsprachen. Das dramatische Element bildete, kann man sagen, den Kern seines Wesens; damit steht in Verbindung die lebendige Auffassung und Darstellung der Personen und Situationen, die Kunst des Charakterisierens, die ihm ebenfalls eigen war; und dieses sorgfältige Charakterisieren bringt es wieder mit sich, dass er nach Wagners Vorbilde das Orchester nicht nur zur Begleitung, sondern auch zur genaueren Erklärung der dramatischen Vorgänge benutzt.

Doch nicht bloss das ist zu beachten, worin er mit dem Meister übereinstimmt, sondern auch das, worin er von ihm abweicht.

Da ist zunächst hervorzuheben, dass Klughardt, wie es in einer Berliner Musikzeitung heisst, der Musik die Herrschaft über das Wort wiedergegeben hat. Stellte Wagner das letztere in erste Linie, so hat der Komponist des Iwein das Wort dem musikalischen Ausdruck dienstbar gemacht. Und dies ist das richtige Verhältnis. „Das Übergewicht der Musik zeigt sich", wie Schopenhauer sagt, „am deutlichsten bei ihrer Verbindung mit der Poesie, indem sie über die in den Worten ausgedrückte Empfindung die tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse giebt, das eigentliche und wahre Wesen derselben ausspricht und uns die innerste Seele der Vorgänge und Be-

Digitized by Google

gebenheiten kennen lehrt". Das Bewusstsein dieses Übergewichts hat die Komponisten nicht selten dazu verführt, das Wort gering zu schätzen und geringschätzig zu behandeln. „Gebt mir eine holländische Zeitung, und ich setze sie euch in Musik"; verächtlicher, als es in dieser Äusserung Rameaus geschieht, kann von der Bedeutung des Textes nicht gesprochen werden. Dass Wagner dieser Geringschätzung und dem Unfug, der früher namentlich von den Italienern mit den Textesworten getrieben wurde, ein Ende gemacht hat, ist gewiss ein grosses Verdienst. Sicherlich hat der Komponist die Verpflichtung, Rhythmus und Deklamation seines Textes zu respektieren, da diese das Band sind, welches Musik und Wort zusammenhält; weshalb aber die Worte nicht wiederholt werden sollen, sieht man nicht ein. Die Sprache kann in grösster Kürze eine Empfindung bezeichnen, die Musik aber, welche die Empfindung nicht bloss benennt, sondern sie selber in treuem Abbilde darstellt, bedarf dazu eines grösseren Raumes; sie bedarf auch der Wiederholung, denn sie kann nicht so rasch verklingen, wie das andeutende Wort. Demnach lassen sich die verpönten Textwiederholungen, wenn sie auch der Poesie an und für sich nicht angemessen sind, doch im Interesse der Musik nicht vermeiden. In seinem Iwein hat sie Klughardt zunächst nur sparsam angewandt; erst in seinen späteren Werken ist das richtige Verhältnis hergestellt, und da hat man dann auch den Eindruck, als seien Wort und Musik

Digitized by Google

nicht nacheinander, sondern miteinander entstanden und aus ein und derselben Quelle hervorgegangen.

Im Iwein kann man ferner schon bemerken, dass Klughardt sorgsamer als sein Vorbild jede Gelegenheit zu melodischer Ausbildung wahrnimmt und benutzt. Damit steht in Zusammenhang, dass er die Formen der Arien, Duette, Ensemblesätze und Chöre nicht gänzlich verwirft, nicht im Iwein und noch weniger in den spätern Opern. Und wenn in einer Rezension der Wunsch ausgesprochen wird, dass er noch mehr als bisher sich von einem bestimmten Vorbilde frei machen möge, da er das Zeug dazu habe, auch auf selbständigen Bahnen Gutes zu schaffen, so sehen wir diesen Wunsch in den Werken seines reifsten Schaffens erfüllt.

Nach der ersten Aufführung in Neustrelitz gewann es den Anschein, als ob das Werk sich Bahn brechen würde. Im Sommer begannen in Dessau die Proben zum Iwein und am 25. Dezember fand dort die erste Aufführung statt, der alsbald noch vier andere folgten. „Die Freude ist gross, die Wogen der Anerkennung gehen hoch", konnte Klughardt berichten. Er erhielt den Verdienstorden Albrechts des Bären, und zugleich wurde ihm vom Minister und vom Intendanten die Aussicht eröffnet, in einigen Jahren nach Dessau berufen zu werden. Der Hofkapellmeister Thiele nämlich (geb. 1812), dessen Pensionierung zu erwarten war, hatte seinen ehemaligen Schüler, dessen Befähigung er kannte, selbst zum Nachfolger vorgeschlagen. Bei

Digitized by Google

all dem Erfreulichen, das Klughardt in dieser Zeit erfuhr, hat es ihn wohl sehr wenig berührt, dass am 26. Januar 1880 in der Gesellschaft Narrhalla eine Parodie aufgeführt wurde: „Glühwein, oder Liebe, Mord und Blödsinn, Oper von Niemand, Musik nach älteren Ideen". Es gab eben Alles sein Interesse am Iwein kund, ein jeder so gut, wie er's eben vermochte.

Bald erfolgte auch die Annahme des Werkes in Leipzig. Arthur Nikisch schrieb an den Komponisten: „Ich bin entzückt vom Iwein. Mich hat schon lange keine Partitur so gefesselt, ja begeistert, wie der Iwein; ich ging in der freudig erregten Stimmung, in die mich derselbe versetzte, schnurstracks zum Direktor, welcher zu meiner grössten Freude nach meiner Schilderung Ihres Werkes dasselbe sofort zur Aufführung annahm. Ich hoffe, es im November herauszubringen und freue mich riesig darauf, dasselbe einzustudieren und zu dirigieren. Ich werde meine ganze Kraft einsetzen, um die Aufführung zu einer glanzvollen zu gestalten. Jedenfalls hoffe ich baldigst persönlich mit Ihnen zusammenzukommen, da mir natürlich sehr viel daran liegt, mich über Ihre Intentionen genauest zu instruieren.

Meine Lieblingsstücke im Iwein sind vorläufig: Die Totenklage und die Überleitung zur darauf folgenden Szene, dann die ganze Szene zwischen Iwein und Laudine, dann der Schluss des ersten Aktes, ferner der ganze zweite Akt mit seiner famosen, eminent dramatischen Konzeption, und vor allem die erste

Digitized by Google

Verwandlung des dritten Aktes. Der wundervolle, ungemein poetische Anfang dieses Aktes und die grossartige Steigerung bis zum Schluss der Waldszene — das ist meisterhaft. Ich wünsche Ihnen von Herzen Glück zu diesem Werke, und uns gratuliere ich zur Acquisition desselben. Ich freue mich ungemein, Sie persönlich kennen zu lernen und grüsse Sie bis dahin herzlichst als Ihr Sie hochverehrender Arthur Nikisch."

Klughardt kam der Aufforderung, gemeinsam das Werk durchzunehmen, so bald wie möglich nach und reiste nach Leipzig. Er war sehr beglückt von der neuen Bekanntschaft, von der Persönlichkeit des berühmten Dirigenten, von seiner Auffassung des Iwein und seinem Können überhaupt.

Ehe aber der Iwein in Leipzig seine Probe bestand, fanden zuvor noch in Neustrelitz drei Aufführungen statt. Hier hatte inzwischen auch Klughardts Stellung eine Änderung erfahren. Seit Schluss der Saison fungierte er als artistischer Leiter des Theaters, als Direktor. Zunächst hatte er das Engagement für Oper und Schauspiel zu besorgen, was Reisen nach Stralsund, Berlin, Potsdam und Kassel nötig machte, und dazu kam eine sehr ausgedehnte Korrespondenz. Mit dem Wiederbeginn des Theaters häufte sich die Arbeit noch mehr. Er hatte jetzt täglich von 9—10 und 3—4 Uhr Sprechstunden, wo er sehr überlaufen wurde von solchen, die mit ihren Rollen unzufrieden waren, von Vorschuss- und Ur-

Digitized by Google

laubsbedürftigen und Freibilletsjägern. Täglich erschien der Theaterdiener zweimal, und die Druckerjungen brachten die Theater- und Konzertzettel zur Korrektur. Klughardt musste bestimmen, wie viel Champagner und Gebäck für die Fledermaus einzukaufen war, ob eine Barrière gemalt werden sollte oder nicht und was dergleichen mehr war. Er fand sich aber mit Leichtigkeit in sein neues Amt hinein und alles ging prompt und pünktlich. Dem Publikum wurde jetzt Besseres und mehr Abwechslung geboten und so wurde auch der Besuch des Theaters besser, selbst in der Zeit vor Weihnachten, wo man sonst keinen Groschen der Kunst widmen mochte.

Am 5. November 1880 erschien nun auch Iwein wieder auf der Bühne. Das Haus war ausverkauft und der Beifall sehr lebhaft. Frau Dosse, die Darstellerin der Laudine, überreichte im Namen der Mitwirkenden einen Lorbeerkranz, dessen Schleife auf dem einen Bande die Inschrift trug: „Ihrem hochverehrten Kapellmeister Klughardt zur steten Erinnerung, Neustrelitz, 5. 11. 80“; auf dem andern Bande war in Golddruck der Theaterzettel angebracht. Fräulein Kilian (Tochter des Hofgärtners in Grosskühnau, jetzt vermählt mit dem Gartendirektor Schoch in Magdeburg) überreichte eine — vorläufig noch leere — Börse für die zu erwartenden Tantièmen.

Am 24. April 1881 war dann auch die erste Aufführung in Leipzig, und zwar, wie in den Dresdener Nachrichten zu lesen stand, mit einem Erfolge,

Digitized by Google

wie man schon lange bei einer nicht Wagnerschen Oper nicht erlebt hatte. „Das Schicksal des Werkes", heisst es da, „war schon nach dem ersten Akte, nach dessen Beendigung das Publikum in nicht enden wollende, wie ein Brausen durch das Haus gehende Beifallsrufe ausbrach, entschieden und wurde durch die Aufnahme der weiteren Akte eigentlich nur noch als ein voller Success für den anwesenden Komponisten besiegelt". Und in dem Theater-Figaro Nr. 46 lesen wir: „Ein grosser, genialer Zug geht durch die gesamte Komposition. Absolute Sicherheit und Meisterschaft in der Beherrschung des Orchesters, glückliche, geistreiche Charakteristik, die für jede Stimmung, für den süssen Laut der Liebe wie für den Ausbruch des Wahnsinns, für die Leidenschaft des Hasses und der Rache immer den adäquaten, prägnanten Ausdruck findet, das sind Eigenschaften, die sofort sich dem Hörer offenbaren. Wir haben es mit einem Werke allerersten Ranges zu thun, welches nicht verfehlen wird, seinem bescheidenen Schöpfer die verdienteste Anerkennung zu bringen."

Was ein Jahr früher in einer Rezension in Aussicht gestellt war: „Nimmt sich eine grosse Bühne der Novität an, so ist ihr Glück entschieden", das schien sich jetzt zu erfüllen, zumal da gleich darauf auch in Lübek und 1883 in Posen die Oper mit rauschendem Beifall aufgenommen worden war; aber diese anscheinend so wohl begründete Hoffnung erwies sich als Täuschung. Das schöne, durch seine

Digitized by Google

jugendliche Frische entzückende Werk fand an keiner anderen Bühne Aufnahme. Man kann sagen, dass es, ebenso wie die nachfolgende Gudrun, durch Wagners Übergewicht erdrückt wurde; aber dies erklärt nicht alles. Es mögen auch allerhand Intriguen gespielt haben. Das hauptsächlichste Hindernis des Erfolges ist aber wohl darin zu suchen, dass Klughardt kein Geschäftsmann war. Es widerstrebte ihm, durch Reklame sich zu verschaffen, was nur freiwillige Belohnung des wahren Verdienstes sein sollte. Auch von ihm gilt das Wort, dass er zwar zu siegen verstand, aber nicht, seine Siege zu benutzen. So sind seine Hoffnungen gar oft getäuscht worden, aber er hat sich nie darüber beklagt; sein thatkräftiger Optimismus antwortete auf Übelwollen und Ignorierung stets nur mit neuen, lebensfrischen Werken, konnte er sich doch mit dem Bewusstsein trösten, dass er den Besten seiner Zeit genug gethan.

Digitized by Google

Viertes Kapitel.

Die Liederkompositionen der Zeit bis 1879.

Ueber Klughardts Lieder ist im Musikalischen Wochenblatt vom 28. März 1879 ein längerer Aufsatz erschienen, dem wir mit Genehmigung des Herrn Verfassers das Folgende entlehnen.

Die vorliegenden acht Liederhefte (Opus 12, 14, 20, 21, 22, 23, 29 und 31), innerhalb eines Zeitraumes von sechs Jahren erschienen, gewähren in ihrer Aufeinanderfolge, welche die Chronologie der Entstehung ziemlich getreu abzuspiegeln scheint, einen interessanten Einblick in die stetige, wenn auch nicht geradlinige Entwicklung des Komponisten. Auf eine Zeit mehr oder minder glücklicher Versuche (Heft 1 und 2) folgt ein Meisterwurf, Opus 20 (Liebestraum. Ein Cyklus von 6 Gesängen. Dichtung von H. Heine). Darnach sehen wir den Autor die bisher verfolgte Strasse verlassen und einsamere, mühevollere Bahnen einschlagen. An die Stelle fröhlichen Selbstvertrauens und sorglosen Schaffens tritt (in Heft 4 und 5) ein

Digitized by Google

suchendes, tastendes, nie recht mit sich zufriedenes, übereifriges Wesen, das die verschiedensten Stilarten ergreift und wieder aufgiebt, das sich nie genug thun kann in ausgeführtester Kleinmalerei, in sorgsam erwogener Deklamation, in treuester Nachahmung der Sprache — zuweilen auch des Stammelns — der Leidenschaft. Das Detail gewinnt, der Fluss des Ganzen aber lässt hin und wieder die frische Unbefangenheit vermissen, welche die früheren Gesänge ziert. Hierauf folgt ein zweiter Höhepunkt: das gesuchte Ideal ist gefunden, der Stil gefestigt, die vorige unbefangene Sicherheit wiedergewonnen, aber vertieft und verklärt.

Die erste Nr. aus Opus 12, „Willkommen, schöner Jüngling" (Schiller), ein frisches, lustiges, unschuldiges Ding, ist — charakteristisch genug — die einzige, deren zweiter Vers genau die Noten des ersten reproduziert. Die dritte, „Mein Liebchen", verrät einen ganz annehmbaren musikalischen Humor, den leider der alberne Text eines ungenannten Versifikators um die Wirkung betrügt. Dagegen verdient die zweite, Geibels „Vöglein, wohin so schnell?", auch neben den berühmt gewordenen Kompositionen des gleichen Textes von Lassen, Franz u. a. sehr wohl die Beachtung des Sängers; sie ist einfach, innig und reizvoll.

Die zwei Gesänge Opus 14, „Kennst du das Land" von Goethe und „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt" von Bodenstedt, sind unfertige Studien, die zwar unverkennbare Spuren von Talent in Hin-

Digitized by Google

sicht der Erfindung sowohl als der Charakteristik aufweisen, die aber unserer Überzeugung nach der Komponist heute nicht mehr der Veröffentlichung für wert halten würde.

Am meisten populär ist jetzt der „Liebestraum“ geworden. Hat man es Jensen verdacht, dass er sich durch viele der im Schumannschen und Franzschen Gewande überall bekannten Liedertexte zu einer neuen Komposition derselben anreizen liess? Kaum, denn es sind das zum Teil in der That unerschöpfliche Themata. Und wie viel näher verwandt ist jenen beiden Meistern die Natur Jensens als die Individualität Klughardts! Die sechs Heineschen Dichtungen sind hier sehr eigenartig behandelt. Gewiss nicht ganz im Sinne des Dichters, allein das ist in diesem Falle kein grosser Fehler. Es ist schwer, über den genannten Liederkreis etwas Orientierendes zu sagen. Selten zeigt sich mit hoher Idealität soviel Natürlichkeit, mit treffender Wahrheit soviel Schönheit, mit lebhafter dramatischer Bewegung soviel einschmeichelndes Melos gepaart, wie in diesem Werke. Der Eröffnungsnummer, „Im wunderschönen Monat Mai“, in ihrer schlichten Herzlichkeit liegt eine völlig andere Auffassung zu Grunde als bei Schumann. „Und wüsstens die Blumen“, mit leidenschaftlichem Flüstern anhebend, spitzt sich zu einem ergreifenden rezitativischen Schlusse zu. Mein spezieller Liebling ist das kurze dritte: „Die blauen Veilchen der Äugelein“. Nur vier Zeilen, ohne Textwiederholung, „einfach,

Digitized by Google

mit Wehmut" vorzutragen, aber sie sind von unbeschreiblich rührender Gewalt. Auf den duftig-zart gehaltenen „Fichtenbaum" folgt das dramatisch zündende „Mir träumte von einem Königskind". Bei den Worten „Und nur des Nachts komm' ich zu dir, weil ich so lieb dich habe" ist es, als gössen die glutvollen Töne warmes, rotes Menschenblut in die Adern des gespenstischen Königstöchterleins. „Ich hab' dich geliebet und liebe dich noch" schliesst rasch und feurig den Cyklus ab, der jedenfalls auf eine zusammenhängende Wiedergabe berechnet ist.

In Opus 21 tritt der oben gerügte Mangel der Übergangsperiode, das unstete Suchen nach einem originellen Stil, am deutlichsten zu Tage. Die beiden Geibelschen „Nun winkt's und flüstert's aus den Bächen" und „Das ist der Liebe eigen", deren Begleitung einen geübten Spieler erfordert, enthalten eine Menge schöner und treffender Züge, das erste entbehrt auch nicht eines einheitlichen Schwunges (recht gut gefällt mir die übermütige Koloratur auf „Kahn"), aber es bedarf der Kunst eines erfahrenen Sängers, um eine gewisse Zerpflücktheit zu verdecken. Die beiden anderen, „Im Fliederbusch ein Vöglein sass" von Reinick und „Was singt und sagt ihr mir" von Rückert, sind hübsche, muntere, leicht zu exekutierende Sachen, die sich, wie der Rezensent der Neuen Zeitschrift für Musik richtig bemerkt, einigermassen dem Volkston annähern; die Faktur erscheint flüchtiger, als es sonst bei Klughardt Sitte ist.

Digitized by Google

Opus 22, „Ich kenn' die schönsten Bronnen" (von A. Lutze, dem bekannten zu Köthen verstorbenen Homöopathen), ein Lied voll hochherziger Würde, erinnert mich an die Art, wie in Wagners „Sängerkrieg" die Gegner Tannhäusers sich vernehmen lassen: zu ernst und bieder, um eigentlich schön, zu schön, um steif genannt werden zu können. Ein liebenswürdiges Stück Mittelalter. „Ich bin zum Wald gegangen" ist ein echtes Konzertlied: grosse Dimensionen, edler Melodienfluss mit korrekter Deklamation glücklich verschmolzen, mannigfaltige Stimmungsschattierungen durch einen einheitlichen Grundzug zusammengehalten, ein klein wenig Überschwänglichkeit, doch nicht mehr, als man vertragen kann, kurz, eine nicht leichte aber dankbare Aufgabe für den Bariton.

Das Herz geht einem auf bei den (der Natur gemäss strophisch gebauten) Wiegenliedern, die ein Gemüt von unergründlicher Tiefe offenbaren. Originell ohne jede Affektation; das ist nicht gemacht, das ist gewachsen, wie die Blumen im Sonnenschein. Man kann diese reizenden Gesänge nicht hören, ohne ihren Schöpfer lieb zu gewinnen. Meinem individuellen Geschmack nach steht das dritte am höchsten.

Opus 29 enthält drei Lieder von Geibel und Heines „Ich bin die Prinzessin Ilse". Mit der Ilse habe ich mich nicht so ganz befreunden können. Die genialen Einzelheiten entschädigen mich nicht dafür, dass im realistischen Eifer Mittel der Schilderung ge-

Digitized by Google

wählt wurden, die zu handgreiflich sind für die Märchenwelt. Der reich behandelte, stellenweise geradezu überladene Klavierpart ist nur von Virtuosenhand zn bewältigen. Von vollendeter Schönheit hingegen sind die beiden mittleren: „Es stand in meinem Haage ein Eichbaum kronenlos“ und „Mein Ross geht langsam durch die Nacht,“ das eine ein gewaltiger Sang von Deutschlands Zukunft, urkräftig wie die Eiche, die er feiert; das andere ein schmelzendes Lied der Sehnsucht. Das letzte „O du, vor dem die Stürme schweigen“ durchdringt eine fast religiöse Weihe. So repräsentieren die gewählten drei Gedichte die Hauptthemen der Geibelschen Muse: Gott, Vaterland und Liebe.

Von den drei zuerst einzeln in den Blättern für Hausmusik veröffentlichten Gesängen des letzten Opus steht der mittlere („Ich soll der Welt verschweigen“) etwas zurück. Zu dem „Allerseelentag“ (Fritz Brentano), einem ernsten Totenliede mit wunderbarer Steigerung gegen das Ende hin, hat Klughardt gelegentlich einer Aufführung in der Kirche die Begleitung für Orchester gesetzt; auch die „Mainacht“ (Wilhelm Harditz) verrät den Symphoniker. Eine Melodie, so schön und natürlich, wie die auf die Worte „Sie ruft der Märchen sanftes Weben aus Baum und Busch mit süssem Schall“ will erfunden sein.

Vier der Hefte tragen Widmungen, und zwar an Franz Diener, Frau Dr. Merian, Fräulein Marianne Brandt und an die Mutter des Komponisten.

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Die letzten Jahre in Neustrelitz.

Bald nach Beendigung des Iwein scheint die dritte Symphonie in D-dur (Opus 36) entstanden zu sein, da sie bereits am 3. November 1879 zur Aufführung kam. Die sonnige Heiterkeit, die in ihr herrscht, stellt sie in scharfen Gegensatz zu dem düsteren Charakter der vorhergehenden Symphonien. Reizvolle Anmut und gewinnende Liebenswürdigkeit haben den tragischen Ernst völlig verdrängt. „Klughardt giebt uns hier," wie es in dem Dresdener Anzeiger heisst, „eine Fülle ansprechender Melodien, die er mit gediegener musikalischer Bildung zu einem Ganzen gestaltet hat, welches Ohr, Herz und Verstand erfreut." Und doch ist bei ihm die Melodie als solche nicht die Hauptsache; er legt auf die Verarbeitung derselben noch grösseren Wert als auf die Erfindung selbst. Nicht um einzelne überraschende Einfälle ist es ihm zu thun, sondern, wenn ich so sagen darf, um die logische

Digitized by Google

Entwicklung eines fruchtbaren Grundgedankens. Er gewinnt bei dieser Art des Schaffens den Vorteil, auf den sich moderne Komponisten selten verstehen, obwohl doch das Bestreben eines jeden vorzugsweise darauf gerichtet sein müsste — den Vorteil nämlich, dass des Hörers Interesse nicht nur gewonnen und festgehalten wird, sondern auch von Satz zu Satz sich steigert. Der tiefe Gemütsfrieden, der sich gleich im Beginn des ersten Satzes ausspricht, erhebt sich schon in dem munteren Zwischensatze und noch mehr in dem zweiten Hauptgedanken, dem Seitensatze, zu lebhafterem Ausdruck der Freude, und führt endlich im Schlusse des Allegro zu hellem, lautem Jubel. Das gefühlsinnige Andante erscheint danach nur „wie ein kurzer Rückblick auf vergangenes Wehe, verklärt durch das milde Licht der Erinnerung". Im Menuett ist wieder alles Freude und Lust, und dies gilt noch mehr vom letzten Satze: „Im Finale," sagt ein Rezensent (H. Erler), „das meist die Achillesferse der Autoren ist, spielt der Komponist noch einen besonderen Trumpf aus. Wir haben uns unwillkürlich während des Hörens einen ländlichen Festzug denken müssen und beim Erklingen des zweiten Themas sahen wir leibhaft den an der Spitze marschierenden Bauerburschen die rote Fahne in der Luft schwenken." Hierzu füge man als Ergänzung (aus der Neustrelitzer Zeitung) noch folgendes: „Ein markiges Motiv, das wie die Zuversicht selber klingt, tritt immer mehr in den Vordergrund und gelangt später zu einer fugen-

Digitized by Google

artigen Durchführung. Das Tempo wird lebhafter; die Kraft steigert sich; die Pauke wirbelt; siegesgewiss tönt jenes eherne Motiv durch den Jubel und mit mächtigen Akkordschlägen schliesst die ergreifende Tonschöpfung."

Dem heiteren Charakter der Symphonie entspricht auch die Instrumentierung. Es wird hier nicht das schwere Geschütz des modernen Theaterorchesters verwendet; es finden sich keine Posaunen und nur zwei Hörner und Trompeten; trotzdem fehlt es den Kraftstellen nicht an Glanz und Pracht, im Gegenteil hat Klughardt mächtigere Klangwirkungen zu erzielen gewusst, als manche andere Komponisten, die durch betäubenden Lärm über die Dürftigkeit ihrer Erfindungen hinwegzutäuschen suchen. Besondere Beachtung verdient noch die geschickte Verwendung der Holzblasinstrumente, für die Klughardt eine besondere Vorliebe hegte, wie er denn auch mehrere eigene Kompositionen für diese Instrumente geschrieben hat.

Die D-dur-Symphonie fand überall, wo sie zu Gehör gebracht wurde, eine glänzende Aufnahme. Interessant ist namentlich, was in dieser Hinsicht aus Berlin berichtet wird. Bei dem sich im Opernhauskonzertsaal versammelnden Publikum zeigte sich zuerst eine gewisse Aufregung darüber, dass man einen unbekannten Namen auf dem Konzertzettel fand. Die alten Abonnenten frugen unwillig: „Wer ist Klughardt? Man hat seinen Namen noch nie gehört. Was soll

Digitized by Google

er hier, wo nur die Klassiker Zutritt haben?“ Um so grösser war nachher die Begeisterung. „Seit geraumer Zeit,“ heisst es in der Nationalzeitung, „hat in den Konzerten der königlichen Kapelle der Beifall seine Stimme nicht so laut erhoben.* Das Auditorium hatte das Gefühl, wie wenn in einem erstickend dumpfen Raume plötzlich alle Läden und Fenster aufgeflogen wären. Auch die mustergiltige Leistung der Spieler verriet, dass sie den Reiz des einströmenden geistigen Sauerstoffs vollauf empfanden.“

Über die anderthalb Jahre früher erfolgte Aufführung in Dessau berichtet Klughardt selbst: „Das Orchester glühte vor Begeisterung, die Musiker haben aufmerksam probiert ohne zu ermatten und setzten am Abend ihr bestes ein. Ich dirigierte, wie immer, wenn's mir Spass macht. Jeder Satz wurde unbändig applaudiert. Am Schluss war alles auf den Kopf gestellt: Publikum und Orchester klatschten. Ich musste unter solchen Umständen abermals vor die Lampen, und die Leute gingen erst, als ich nicht mehr kam.“

Es ist von Unkundigen mehrfach, zuletzt sogar noch in einem Nekrologe, behauptet worden, Klughardts Symphonien hätten sich im Konzertsaal nicht

---

* Der Rezensent der Berliner Börsenzeitung erklärt gleichfalls: „Es ist uns im Laufe des letzten Jahrzehnts ein derartig einstimmiger Erfolg an dieser Stelle noch nicht vorgekommen.“ Der Kritiker der Magdeburger Zeitung schreibt nach der fünften Magdeburger Aufführung: „Je öfter man sie hört, desto mehr gewinnt man sie lieb, desto mehr lernt man sie schätzen.“

Digitized by Google

behaupten können. Zur Berichtigung dieses Irrtums folgt weiter unten ein Verzeichnis von Aufführungen der D-dur-Symphonie, soweit nämlich die mir vorliegenden Rezensionen und Programme darüber Auskunft geben. Auf Vollständigkeit macht das Verzeichnis also keinen Anspruch. Vorher soll sich aber noch eine Stimme aus neuester Zeit vernehmen lassen. In der Besprechung eines Konzertes in Düsseldorf (am 20. April 1901) wird gesagt: „Den zweiten Teil des Programms füllte August Klughardts dritte Symphonie in D-dur. Sie wog in ihrem musikalischen Werte alle vorher gebotenen Kompositionen des Abends auf, sie ist ein Werk, welches wieder einmal den Beweis liefert, dass auch heute noch — selbst nach der neunten Beethovens — eine gute Symphonie geschrieben werden kann, wenn ein berufener Meister sich der neuerdings misskreditierten klassischen Form zur Niederschrift edler Gedanken bedient. Die Symphonie von Klughardt bietet dem Hörer einen vollen, ungetrübten Genuss."

Aufführungen der D-dur-Symphonie fanden statt:

Am 3. November 1879 in Neustrelitz.
„ 1. Dezember 1879 ebenfalls in Neustrelitz.
„ 6. Mai 1881 in Dessau.
Im Oktober 1882 in Dessau. (Es war das erste in Dessau von Klughardt geleitete Konzert, das zweite Abonnementskonzert.)
Am 10. November 1882 in Dresden (Schuch).
„ 23. Dezember 1882 in Berlin (Radecke).

Digitized by Google

Am 16. Januar 1883 in Berlin (Philharmonie, Brenner).
„ 9. April 1883 in Köthen.
Im April 1883 in Berlin (Klindworth, sechstes populäres Konzert. Im ganzen ist die Symphonie in Berlin fünfmal aufgeführt worden).
„ Oktober 1883 in Rostock (Kretzschmar).
Am 17. November 1883 in Magdeburg (Rebling).
„ 10. Dezember 1883 in Jena (Naumann).
„ 11. Januar 1884 in Oldenburg (Dietrich).*
In demselben Monat auch in Rostock.
Am 16. Februar 1884 in Magdeburg.
„ 27. Februar 1884 wiederum in Magdeburg. (Es war dort die sechste Aufführung; der Komponist dirigierte selbst.)
„ 4. März 1884 in Riga.
„ 14. März 1884 in Kassel (Treiber).
„ 17. März 1884 in Köthen.
„ 14. September 1884 in Zerbst (beim Musikfeste).
„ 3. November 1884 in Genthin.

---

* Nach dieser Aufführung schrieb Albert Dietrich an den Komponisten: „Haben Sie Dank für das schöne Werk, welches bei aller scheinbaren Einfachheit so reich und gehaltvoll ist, so schön in der Form und doch so gar nicht nach der Schablone, so reich und prächtig klingend mit zwei Hörnern und ohne Posaunen, dabei — last, not least — so gemütvoll und herzenswarm. Mir hat seit langer Zeit kein neuestes Werk solche reine Freude gemacht und unserm Publikum auch nicht. Es war eine geradezu begeisterte Aufnahme; an der Ausführung hätten Sie Freude gehabt, sie war ganz vorzüglich. Die Kapelle, die für Ihr Werk schwärmt, sendet Ihnen verehrungsvollen Gruss.“

Digitized by Google

Am 17. Dezember 1884 in Neustrelitz (Förster).
In demselben Jahre noch in Amsterdam (Verhulst), Zwickau, Bremen (Reinthaler), Elberfeld (Posse), Aachen, Leipzig (Euterpe).
Am 15. März 1886 in Zeitz.
„ 5. November 1886 in Dresden.
„ 17. Januar 1887 in Dessau.
„ 20. Januar 1887 in Leipzig (Gewandhaus).
„ 18. Februar 1887 in Hamburg.
„ 25. April 1887 in Köthen.
„ 27. Oktober 1887 in Innsbruck.
„ 29. Oktober 1887 in Elberfeld.
„ 12. November 1887 in Krimmitschau.
„ 19. August 1888 in Sondershausen (Schröder).
„ 9. Januar 1889 in Wismar.
„ 6. September 1891 in Sondershausen.
„ 31. Oktober 1893 in Plauen.
„ 9. Juli 1895 in Bad Elster.
„ 14. Juli 1898 in Norderney.
„ 16. Januar 1899 in Gera (Kleemann).
„ 12. Juni 1900 in Bad Elster.
„ 20. April 1901 in Düsseldorf.
Ausserdem noch in Frankfurt am Main, Wien, München.

In einer Kritik des eben besprochenen Werkes findet sich die Bemerkung: „Es scheint, als neige sich die Befähigung des Komponisten mehr der Oper zu als dem Schaffen auf symphonischem Gebiete.“ Diese Bemerkung ist insofern richtig, als der drama-

Digitized by Google

tische Zug bei Klughardt überwiegend war. „Mich drängt's gewaltig zu einem neuen dramatischen Werke", schreibt er unter dem 9. Juli 1880: „zu etwas anderem kann ich mich gar nicht entschliessen, und wenn ich wirklich einen Anlauf zu einem Klavierquartett oder einer Symphonie nehme, es hat keinen Bestand". Und ein halbes Jahr später klingt es noch in demselben Tone: „Wenn ich erst wieder einen Operntext habe, d. h. einen ordentlichen, dann wird mein immer in Gärung begriffenes Musikantengemüt mit Befriedigung in die Welt blicken". Er dachte damals in erster Linie an eine komische Oper. Der Schauspieler Trenntler in Neustrelitz, der eine gute Gymnasialbildung besass und sich auch schon in kleineren Lustspielen versucht hatte, stellte ihm einen Text in Aussicht; es sollte ein Stoff im Scheffelschen Charakter sein. Auch auf Karl Niemanns Hülfe rechnete er sehr. Aber sein Lieblingswunsch wurde ihm weder damals noch auch späterhin erfüllt. Es ist ihm versagt geblieben, sich auf dem Gebiete zu versuchen, für das er, wie sich aus mehreren seiner Kompositionen deutlich ersehen lässt, ganz besonders prädestiniert war. Noch in den letzten Jahren hat sich der Verleger der Judith in dieser Sache bemüht, aber nichts Brauchbares erlangen können; weiteren Bemühungen machte die Nachricht vom Tode des Komponisten ein Ende.

Wie schon gesagt, hatte sich Klughardt im Jahre 1880 vergeblich nach einem Texte zu einer

Digitized by Google

komischen Oper umgesehen; endlich erhielt er einen Text, wenn auch von anderer Gattung, aber er erhielt ihn gerade zu rechter Zeit. Zu Anfang des nächsten Jahres nämlich, wo die Grossherzogin-Mutter starb, blieb wegen der Landestrauer das Theater bis zum 16. Februar geschlossen und nachher wurde es ohne Oper wieder eröffnet. In dieser Zeit der Theaterlosigkeit schickte ihm K. Niemann den ersten Akt der Gudrun. Der Gegenstand gefiel ihm. Am 8. Februar begann er die Arbeit, am 20. konnte er bereits melden, dass die erste Szene im Klavierauszug fertig dastehe und auch die zweite Szene bis zu Wates Auftreten skizziert sei. Er schrieb nämlich diesmal den Klavierauszug früher als die Partitur, weil die Sache auf diese Art schneller von statten ging und alles übersichtlicher wurde. Mitte Juli war der Klavierauszug fertig gestellt und am 9. Dezember kam auch die Partitur zum Abschluss, so dass die ganze Arbeit binnen zehn Monaten vollendet war.

Am 31. Januar 1882 fand dann die erste Aufführung in Neustrelitz statt, der ausser der grossherzoglichen Familie auch das herzoglich anhaltische Fürstenpaar beiwohnte. Der Erfolg war gross und herzlich. Der Komponist war mit der Aufführung sehr zufrieden; er schreibt: „Nicht das kleinste Scheerteufelchen. Orchester über alles Lob erhaben. Gudrun ist ein kräftiges, ein blühendes Kind, dem ich eine glückliche Laufbahn von ganzem Herzen wünsche."

Digitized by Google

Am 15. April erfolgte die schon früher in Aussicht gestellte Berufung nach Dessau, doch fand die Übersiedlung erst im Juli statt. Kurz vor der Abreise war er vier Tage in Berlin gewesen und konnte von dort melden, dass Gudrun definitiv angenommen sei und gegen Weihnachten im Opernhause aufgeführt werden solle. (Es geschah dies indessen erst ein Vierteljahr später.)

Diese Zeit, in der ihm seine sehnlichsten Wünsche erfüllt wurden, war dennoch die traurigste seines Lebens. Ehe er Neustrelitz verliess, hatte ihn ein harter Schlag getroffen. Seine Gattin, „mit der er in nie getrübter Innigkeit 11 Jahre hindurch gelebt und die durch feinsinniges Mitempfinden auch sein künstlerisches Schaffen gefördert hatte", war ihm durch den Tod entrissen worden, und bald nach der Ankunft Klughardts in Dessau starb auch sein guter Vater. „Ein ernstes Jahr für mich", schreibt er an einen Freund. „Die nun mit Macht anrückende Arbeit lenkt mich wieder in die Lebensbahn, und durch meine Fassung erhält auch meiner Mutter Gemüt die Ruhe wieder. Gretchen (seine damals zehnjährige Tochter) muss früh lernen, was die Menschen Schicksal nennen; möge der Sonnenschein nun ungehindert auf das liebe Kind herableuchten. Den Kopf oben zu behalten, scheint mir das Notwendigste für mich, damit die anderen nicht verzagen."

Von Klughardts Thätigkeit in seiner neuen Stellung wird späterhin die Rede sein. Zunächst ist

Digitized by Google

noch über die weiteren Schicksale der Gudrun zu berichten und über die Beurteilung, die sie erfahren hat.

Von hervorragender Bedeutung war die Vorstellung in Dessau am 13. Januar 1883. Zu ihr hatten sich eine Anzahl fremder Kapellmeister und Bühnendirigenten eingefunden, unter ihnen die Herren von Strantz und Radecke aus Berlin und Schuch aus Dresden. Wir übergehen die Berichte der einheimischen Blätter, deren Lob auf Lokalpatriotismus zurückgeführt werden könnte und halten uns an den Bericht der Frankfurter Zeitung, wo es heisst: „Das Publikum war ausserordentlich animiert, es verging keine Szene, in der es nicht durch lebhaften Applaus seine Befriedigung zu erkennen gab, und nach jedem Akte musste sich Klughardt zu öfteren Malen auf der Bühne zeigen. Herr von Krebs (Hartmut) und Frau Harditz (Gerlind) waren vortrefflich, die Palme aber ersang und erspielte sich Frau Diedicke als Gudrun." Klughardt selbst schreibt: „Die beiden Frauen waren wunderbar inspiriert und trafen so sehr das Richtige, dass ich von vielem überrascht wurde. Die Berliner Gäste sprachen ihre volle Befriedigung aus. Sie sind sehr für die Oper eingenommen."

Über die Aufführung in Berlin am 17. März 1883 lesen wir in der „Tonkunst": „Verhältnismässig am wenigsten zündete der erste Akt, dessen Hauptteil, eine anmutige Abschiedsszene mit ansprechenden Ensemblesätzen, von einer düsteren Anfangs- und Schlussszene eingerahmt ist. Der zweite Aufzug, der

Digitized by Google

das Leiden und den ausharrenden Mut der frommen Dulderin Gudrun schildert und dessen Glanznummern ein unendlich inniger Monolog der Heldin und ein sich daranschliessendes feuriges Duett zwischen ihr und Hartmut bilden, schlug glänzend durch; der dritte, der sich in Text und Musik zu einer wahrhaft tragischen Grösse erhebt, vervollständigte den Sieg."

Der eigentliche Ruhmestag für die Oper war aber die Festvorstellung bei der Philologenversammlung in Dessau am 2. Oktober 1884. Hier, wo ein hochgebildetes Auditorium die Räume des Theaters füllte, eine Vereinigung von Intelligenz, wie sie nicht oft sich zusammenfindet, hier wurde dem Werke Klughardts zum ersten und einzigen Male volles Verständnis und dementsprechend auch volle Anerkennung und begeisterte Aufnahme zu teil. Die damals gemachte Erfahrung lässt deutlich eine der Hauptursachen erkennen, weshalb sich Gudrun ebensowenig wie Iwein dauernd auf der Bühne behaupten konnte. Es sind nicht die angeblichen Mängel des Textes oder der Musik, denn diese wären von dem Auditorium der Philologenversammlung wohl am ersten herausgefunden worden, sondern es ist der Mangel an historisch-litterarischer Bildung beim gewöhnlichen Theaterpublikum, die Unbekanntschaft mit mittelalterlicher Sage, Dichtung und Denkweise, was das Interesse für die Oper bald geringer werden liess, als der Reiz der Neuheit verschwunden war. —

Digitized by Google

Von weiteren Aufführungen der Gudrun erwähnen wir noch die in Leipzig unter Leitung von A. Nikisch am 25. Oktober 1884, in Altenburg am 4. Novbr. 1895 und in Mainz am 31. Januar 1897. Auch von diesen Orten lauteten die Nachrichten sehr günstig. Den Premièren folgten dann mehrfache Wiederholungen; in Dessau ist die Gudrun im ganzen siebenmal, in Berlin sechsmal aufgeführt worden, aber bald stellte sich doch heraus, dass die Oper, wie schon oben bemerkt war, sich auf der Bühne nicht dauernd werde behaupten können.

Sehen wir jetzt, wie sich die Kritik zu dem Werke gestellt hat!

Über den Text gehen die Urteile weit auseinander. In der Zeitschrift „Über Land und Meer" wird gesagt: „Klughardts Musik ist ihrer Wirkung um so sicherer, als sie sich in den Dienst eines wertvollen Textes mit spannender Handlung stellt. Im dritten Akt erhebt sich Karl Niemanns Dichtung zu tragischer Grösse, während nach unserer Ansicht der erste Akt der bedeutendste sein dürfte." Von anderer Seite wird das ungewöhnliche Bühnengeschick des Autors gerühmt. Hingegen spricht eine Berliner Kritik von dem „fast ans Unglaubliche streifenden Text" und fügt hinzu: „Niemann hat es trefflich verstanden, sich Wagnersche Original-Licenzen anzueignen; die originelle Kraft der Dichtung aber ist ihm ein Buch mit sieben Siegeln geblieben." Diese Zusammenstellung von grösstem Lobe und heftigstem

Digitized by Google

Tadel darf nun aber nicht zu dem Schlusse verleiten, dass die Wahrheit in der Mitte liege; sie hat mit dem letzteren Urteile überhaupt nichts zu thun. Es bestätigt sich hier wieder, was schon bei der Lenoren-Symphonie zu bemerken war, dass jeder, der auf Wagners Pfaden wandelt, sei es als Komponist oder auch als Dichter, in den eigenen Parteigenossen die heftigsten Gegner findet. Ihr Dogma „Wagner ist unnachahmbar", zwingt die Strenggläubigen dazu, alles mit Feuer und Schwert zu verfolgen, was einer solchen Nachahmung ähnlich sieht. „Der nordisch-mythische und legendenhafte Nebel, der aus Dichtungen wie Gudrun qualmt", ist ihnen unerträglich. Weshalb? Weil dieses mittelalterliche Sagengebiet Wagners Domäne ist, also von keinem anderen entheiligt werden darf. Nicht ganz logisch, aber doch sehr gesinnungstüchtig.

Auch das musikalische Wochenblatt zeigt sich in dieser Beziehung etwas angekränkelt, doch liegt dem harten Urteil wenigstens eine richtige Beobachtung zu Grunde. Der Rezensent dieses Blattes sagt nämlich: „Während Wagner den Kern der Sage in heiligem Respekt vor dem poetisch schaffenden Volksgeiste stets unangetastet gelassen, hat Niemann nur einzelne Momente willkürlich herausgegriffen, ohne auf die ursprüngliche Handlung Rücksicht zu nehmen. Gudrun wird Heidenbekehrerin, Hartmut das Objekt ihrer Missionsthätigkeit, und der im Original so stolz und fest gezeichnete Held ein

Digitized by Google

Schwächling, der selber nicht weiss, was er will. Zu diesem neuen Grundmotiv würde nun der Schluss des Originals, die verzeihende und alles zum guten wendende Gudrun, als das Resultat einer allerbarmenden christlichen Liebe vortrefflich haben verwendet werden können, aber das fällt Herrn Niemann gar nicht ein; er bringt dafür einen Schluss, der wieder zu seinem Ganzen passt wie die Faust aufs Auge.“ Ähnliche Äusserungen finden wir in der Wiener „Neuen freien Presse“ und in einer Leipziger Rezension von Oskar Paul. Wahr ist es allerdings, dass der Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum entweder nicht hätte eingeführt oder in konsequenter Weise durchgeführt werden sollen. Nachdem Hartmut sich bekehrt und der von ihm beschützten Gudrun die Freiheit wiedergegeben hat, ist sein gewaltsamer Tod unmotiviert. Aus der Berechtigung, diesen Fehler zu tadeln, erwächst aber auch die Verpflichtung, die unbestreitbaren Vorzüge des Textes gebührend hervorzuheben. Jeder unbefangene Beurteiler muss anerkennen, dass der Textdichter seiner nächsten Aufgabe, den umfangreichen epischen Stoff zu konzentrieren und klar und übersichtlich zu ordnen, in schöner Weise gerecht geworden ist. Drei Hauptmomente, Gudruns Gefangennahme, ihre schmachvolle Knechtschaft und ihre endliche Befreiung, geben den Inhalt der drei Akte. Die Exposition ist vorzüglich, weniger befriedigend freilich — aus dem schon angeführten Grunde — der Schluss

Digitized by Google

des Dramas. Wenn es dem Dichter hier gelungen wäre, dem Komponisten die Möglichkeit zu einem grossartigen Finale zu verschaffen, so würde das Textbuch als eins der besten zu bezeichnen sein. Die Charaktere, namentlich Gudrun selbst und der alte Wate, sind richtig aufgefasst und mit wenigen sicheren Strichen soweit skizziert, wie es schicklich ist für einen Text, der keine selbständige Dichtung sein soll, sondern nur Grundlage für ein musikalisches Gemälde. Was nun endlich die poetische Sprache des Textbuches anlangt, an der viel gemäkelt worden ist, so macht sich in ihr „ein feiner Sinn für das Komponierbare" überall geltend, wogegen einzelne Härten nicht ins Gewicht fallen. Alles in allem genommen, muss man dem Rezensenten der „Tonkunst" beipflichten, der den Gudruntext für eine der besten Operndichtungen erklärt, die uns nach Wagner geboten sind.

Bei Beurteilung der Musik gehen die Ansichten nicht ganz so weit auseinander, als es hinsichtlich des Textes geschehen ist. Nur Moszkowski sagt, dass ihn Klughardts Musik im grossen und ganzen kalt gelassen habe. Das ist schlimm für den Rezensenten, nicht für die Musik. Sonst spricht sich die Kritik — ebenfalls im grossen und ganzen — sehr anerkennend aus, wenn auch mehrfach mit den üblichen Vorbehalten. Nur in einem Falle zeigt sich ein entschiedener Gegensatz der Ansichten, nämlich in Bezug auf die Verwendung der Leitmotive. Die Ber-

Digitized by Google

liner Börsenzeitung sagt: „In Benutzung der Leitmotive überwagnert der Jünger noch den Meister," während der „Klavierlehrer" findet, dass Klughardt in der Technik der Leitmotive massvoll verfahren sei. Wiederum tadelt es das musikalische Wochenblatt, „dass Klughardts Motive nicht Wagnersche Leitmotive sind, sondern breite Themen, die nur breite musikalische, nicht aber dramatisch-charakterisierende Verwendung gestatten und den Komponisten im Stich lassen, wo die Handlung sich nur in der inneren Gefühlswelt einer handelnden Person fortspinnt." In der „Tonkunst" dagegen wird gesagt: „Klughardt geht in der Verarbeitung der Leitmotive seinen eigenen Weg, und die Einfachheit der Gestaltung darf nicht als Schwäche ausgelegt werden, sie ist ersichtlich das Ziel eines sehr bewussten und sehr berechtigten Strebens." Der Wahrheit am nächsten dürfte wohl O. Paul gekommen sein, wenn er schreibt: „Der Respekt vor dem Wissen und Können des Meisters lässt uns auch die Hoffnung fassen, dass es ihm gelingen werde, im musikalisch-dramatischen Fache noch hohe Ziele zu erreichen. Eine wesentliche Aufgabe hat aber dann der Komponist noch zu lösen, wenn er sich wieder in dem dramatischen Stile mit musikalischen Leitmotiven bewegt: er hat die symphonische Durchführung zum Prinzip zu erheben und allenthalben das Orchester als Sprachorgan zu betrachten, welches nicht bloss akkompagniert und Zwischenspiele ausführt, sondern wirklich die im vokalen Teile

Digitized by Google

unaussprechlichen Empfindungen der Charaktere den Zuhörern mitteilt. Diese schwierige Aufgabe hat der Komponist der Gudrun trotz seiner wundervollen Instrumentierung und seines prächtigen Klangkolorits nur an einzelnen Stellen erfüllt.“ Sie ist aber, wie wir hinzufügen dürfen, in dem Oratorium Judith vollkommen erfüllt, so dass wir berechtigt sind anzunehmen, der Komponist selbst habe die Einwürfe des letztgenannten Kritikers für berechtigt angesehen.

Wie in Hinsicht auf die Leitmotive, so ist auch im übrigen Klughardts Stellung zu Wagner verschieden aufgefasst worden. Während die Berliner Börsenzeitung behauptet, Klughardt sei in diesem Werke völlig Wagnerianer, sagt mit besserem Rechte der „Klavierlehrer“: „Klughardt stellt sich mit diesem Werke viel freier und unabhängiger zu seinem Bayreuther Vorbild.“ Hiermit stimmt das Urteil der Wiener Neuen freien Presse überein: „Der Ausdruck ist (im Vergleich zum Iwein) sicherer und gereifter geworden, und besonders wohlthuend macht sich die Hinwendung zum Volkstümlichen geltend. Zu diesem Volkstümlichen kann man auch den Humor rechnen, mit welchem Wates Figur ausgestattet ist und ebenso das prächtige Lied der Spielleute.“

Am eingehendsten ist die Musik zur Gudrun in der „Tonkunst“ besprochen worden. Da sich der Verfasser dieser Rezension mit Klughardts musikalischer Entwicklung wohl vertraut zeigt und sich sein Urteil nicht aus einmaligem Anhören des Werkes, sondern

Digitized by Google

aus sorgfältigem Studium desselben gebildet hat, so glauben wir das Wesentlichste dieser Rezension hier mitteilen zu müssen. „Die Komposition ist das Werk eines erfindungsreichen, formsicheren, geschmackvollen und herzlich empfindenden Musikers. Diese Musik ist in ihrer Frische, Gesundheit und Schlagkraft in hohem Masse dramatisch. Ihr stehen alle Ausdrucksmittel zur Verfügung von der höchsten Energie bis zur weichen Klage, vom Jauchzen der Begeisterung bis zur schmelzenden Wehmut. Von Wagner hat sich Klughardt gerade das angeeignet, was ewig giltig und von der individuellen Schaffensweise des grossen Reformators ablösbar ist: den ununterbrochenen Fluss der Musik und die Leitmotivarbeit. Dass sich innerhalb der hiermit gesteckten Grenzen eine bedeutsame Eigenart offenbart, kann nur der Kurzsichtige oder wer absichtlich die Augen zudrückt, verkennen. Vollkommen selbständig und von erfreulichem Reichtum ist Klughardts Phantasie in rhythmisch-melodischer Hinsicht, während sich in der Harmonie noch ab und zu Anlehnung an Wagner bemerkbar macht. Dem Iwein ist Gudrun durch ihre dramatische Wirksamkeit weit überlegen, während jener wiederum eine Reihe musikalischer Schönheiten von intimster Zartheit, von seligster Schwärmerei voraus hat. — Zu wünschen ist, dass dem Ensemblegesang, den Klughardt zwar nicht verschmäht, aber doch etwas stiefmütterlich behandelt hat, eine noch grössere Ausdehnung als bisher möge eingeräumt werden. Mozart hat in dem

Digitized by Google

gleichzeitigen Erklingenlassen kontrastierender Empfindungen Unsterbliches geschaffen. Nach den gegebenen Proben zu urteilen, würde Klughardt dieser dem musikalischen Drama ureigentümlichen Aufgabe sehr wohl gewachsen sein.“ Die Richtigkeit dieser Annahme wird durch Klughardts Oratorien glänzend bestätigt.

Wir schliessen diese Übersicht über die verschiedenen Äusserungen der Kritik mit den bedeutsamen Worten aus der Besprechung des musikalischen Wochenblattes: „In dem allen zeigt sich eine Kraft, die berufen ist, Grosses zu schaffen, noch weit Grösseres, als Gudrun repräsentiert.“

Digitized by Google

Sechstes Kapitel.

Klughardt als Hofkapellmeister in Dessau.

(Oper, Symphonie-Konzerte, Kammermusik, Sing-Akademie.)

In Dessau, wohin ihn das Vertrauen seines Landesherrn, des Herzogs Friedrich von Anhalt, berufen hatte, fand Klughardt alle Bedingungen für eine fruchtbare Thätigkeit in schönster Weise erfüllt. Die Pflege der Kunst, namentlich der Musik, ist seit langer Zeit traditionell im Hause der Askanier; aber doch ist ihr niemals eine so hervorragende Förderung zu teil geworden, wie unter der Regierung des Herzogs Friedrich. Dieses warme Interesse für die Kunst teilten seine erlauchte Gemahlin sowie die übrigen Mitglieder des herzoglichen Hauses. Insbesondere war es der Erbprinz Friedrich, welcher, als er im Jahre 1886 von einem längeren Aufenthalte in München nach Dessau zurückgekehrt war, der Musikpflege die eingehendste Sorgfalt widmete. Ihm wurde dann auch (am 2. November 1892) die künstlerische Leitung der Oper von

Digitized by Google

Sr. Hoheit dem Herzoge übergeben. Wenn Dessau nach einer Äusserung der Frau Cosima Wagner diejenige Stadt ist, in der nächst Bayreuth die Werke Wagners am vollendetsten dargestellt werden, so ist dies vor allem dem glücklichen Umstande zu verdanken, dass bei der obersten Leitung des Theaters nicht nur gründliche Kennerschaft, feinsinniges Empfinden und lebhafte Begeisterung für die Kunst sich vereinigt finden, sondern dass auch der Wille und die Macht vorhanden sind, das als richtig Erkannte zur Ausführung zu bringen.

Über die Thätigkeit des hohen Herrn giebt ein Berliner Kritiker, der bei einem Besuche in Dessau sich möglichst genau instruiert hatte, im Lokalanzeiger folgenden Bericht: „Der Erbprinz ist der oberste Regisseur seines Theaters. Er ordnet an, wie Dekorationen und Kostüme beschaffen sein sollen, er arbeitet die Scenerie heraus, er stellt die Gruppen, er kümmert sich um die Beleuchtungseffekte und er leitet die Bewegungen der Einzelnen und der Massen. Jede Opern- und jede Schauspielvorstellung ist mit seiner Regiethätigkeit verknüpft, die nicht nur dem scenischen, sondern auch dem geistigen Gehalt des Werkes gehört. Früher als manche andere grosse Bühne hat das Dessauer Hoftheater die Wagnerschen Tondramen ohne jeden Strich gegeben, und auch das ist der Initiative des Erbprinzen zu danken, der zwar jedes Werk selbst insceniert, aber in musikalischer Hinsicht seinem ersten Kapellmeister völlig freie Hand

Digitized by Google

lässt. Das Dessauer Hoftheater besass einst als Mitglieder eine Klara Meyer, einen Albert Niemann und einen Franz Diener; aber künstlerisch dürfte es sich niemals auf einer höheren Stufe befunden haben als jetzt, da der Erbprinz seine Kraft mit der eines Mannes von den hohen Zielen August Klughardts eint."

Wie sehr das fürstliche Vertrauen und die thatkräftige Unterstützung, die ihm von Sr. Hoheit dem Erbprinzen zuteil wurde, Klughardt erhob und beglückte, giebt sich in vielen seiner Briefe kund; es liess sich aber auch erkennen aus der Lust und Liebe, mit welcher er die Opernvorstellungen leitete, ohne in dieser oft recht anstrengenden Thätigkeit jemals zu ermatten. Alle Ruhmesthaten, welche das Dessauer Hoftheater in den letzten 20 Jahren aufzuweisen hatte, hier aufzuführen, müssen wir uns leider versagen. Nur die Aufführung der Nibelungen, die für Dessau ein Ereignis war, kann nicht unerwähnt bleiben, und hiervon mag Klughardt selbst erzählen. Wie mächtig ihn der Gedanke erregte, das, was ihn fünfzehn Jahre früher in Bayreuth zur höchsten Bewunderung hingerissen hatte, nun selbst zu Gehör zu bringen, zeigt ein Brief vom 21. Dezember 1891. „Rheingold-Walküre! Wir wollen sie in der zweiten Hälfte des Januar geben, danach kannst Du bemessen, wie mir jetzt zu Mute ist. Im Wachen, im Träumen, immer wühlt Wotan, wuchtige Wogen wälzend, mir mächtig mein Männerherz. Eine ungeheure Aufgabe, ja eigent-

Digitized by Google

lich ein grausames Ansinnen ist es, dieses Riesenwerk innerhalb eines laufenden Repertoirs zu studieren, wo einem die Stimmung immer und immer wieder zerstört wird; aber eine ebenso grosse Freude ist mir's, dem Geiste des Unsterblichen auf weltentlegene Pfade folgen zu dürfen."

Am 29. Januar 1892 war dann die erste Aufführung vom Rheingold. Weiteres über die Nibelungen enthält folgender Brief vom 22. Dezember 1892:

„Ich will berichten, dass wir am 25. November Siegfried, am 18. Dezember die Götterdämmerung mit ungeheurem Erfolg gegeben haben. Meine Freude kannst Du Dir denken. Es ging nicht nur ausgezeichnet, sondern es war ein Erlebnis für Ausführende und Geniessende. Ich habe rücksichtslos geschwelgt. Die Leute stehen mit offenem Munde da, sie finden keine Worte als höchstens die: das ist ja kolossal! Und dann das Merkwürdige: Sonntag vor Weihnachten im Dessauer Theater ein ausverkauftes Haus für die verrufene Götterdämmerung. Und noch merkwürdiger: Das Stück ist gar nicht verrückt, sondern es könnte, wenn's nicht von Wagner wäre, nur von Shakespeare sein! Ich bin jetzt von vielen „Gebildeten" angeredet worden, aber noch keiner hat etwas Dummes zu mir gesagt. Nun rüsten wir uns auf den Cyklus, der dann bei seiner Wiederholung (vielleicht Anfang Februar) Vogl an allen vier Abenden bringen soll. Wenn Du doch dabei sein könntest! Martin Krause war hier, er hat fulminant rezensiert.

Digitized by Google

Ich bin sehr anerkannt worden, er nennt mich „einen unsrer allerersten Wagnerdirigenten.“ Und mein herrliches Orchester, und der herrliche Erbprinz, der sich hierbei als erster Regisseur gezeigt hat! Er ist in jeder Weise bemüht gewesen, den „Akteurs“ die Sache klar zu machen. Er besitzt feinen Geschmack, ein scharfes Auge und staunenswerte Ausdauer. Mit einem Wort: Es war eine That, und solche Thaten lob' ich mir.“

Die Wiederholung des Cyklus, und zwar, wie der vorige Brief in Aussicht stellte, mit Heinrich Vogl an allen vier Abenden, fand dann im März 1893 statt. Über diese Vorstellungen, die zu den glänzendsten Ereignissen der Theatergeschichte Dessaus gehören, berichtet ein Brief vom 27. März.

„Um den Genuss, den unübertrefflichen Heinrich Vogl im Nibelungen-Cyklus miterleben zu können, habt Ihr uns beneiden müssen. Das waren köstliche Tage, welche mir persönlich eine Fülle des Aufschwungs und der Freude gebracht haben. Ich habe mich dem Münchener Meistersänger aufrichtig angefreundet. Ein Beweis für unser gegenseitiges künstlerisches Verstehen liegt darin, dass wir keine Probe gemacht und dennoch eine Leistung aus einem Gusse geschaffen haben. Es war ordentlich rührend, wie wir uns nach jedem Akt über das aussprachen, was wir gethan hatten, das Zukünftige aber der Macht des erregten Augenblicks überliessen. „Ja, mit einem solchen Sänger!“ — so sagte ich, und er: „Ja, mit

Digitized by Google

einem solchen Künstler!“ Das Resultat war ein herzerquickendes. Vogl ist ein prächtiger, geistig und körperlich kerngesunder Mensch, den wir Dessauer alle liebgewonnen haben und dessen Wiederkehr wir sehnlichst hoffen. Wir sahen uns täglich, musizierten viel in Liedern und sprachen uns über ernste Kunstfragen in behaglicher Breite aus. Der berühmte Gast ist natürlich gebührend gefeiert worden, aber auch er hat uns viel gelobt.“

Im folgenden Jahre erschien Frau Cosima Wagner in Dessau, um Humperdincks „Hänsel und Gretel“ nach ihren eigenen Intentionen in Scene zu setzen. Sie wählte wohl nicht ohne Grund dasjenige Theater, dem schon 22 Jahre früher von Richard Wagner ein so rühmliches Zeugnis ausgestellt war und das seitdem keineswegs auf seinen Lorbeeren geruht hatte. Von denen, welche den Vorstellungen der Oper beigewohnt haben, wird die Regie als poetisch und geschmackvoll gerühmt. Dass übrigens auch Frau Cosima Wagner von Dessau einen guten Eindruck mit hinwegnahm, zeigt ihr Brief an Klughardt vom 13. Dezember 1894.

„Lieber und sehr geehrter Herr Kapellmeister!

Morgen werden es vierzehn Tage sein, dass ich Sie zuletzt in Wirksamkeit sah, und Sie hätten längst schon einige Zeilen von mir empfangen, wenn ich nicht hier eine so grosse Anzahl von Obliegenheiten vorgefunden hätte, welche eine sofortige Erledigung erforderten.

Digitized by Google

Empfangen Sie meinen Dank deshalb nicht minder freundlich, weil er etwas verspätet kommt, und sehen Sie daraus, wie ich noch in den freundlichen Dessauer Erinnerungen lebe.

In der That habe ich an Ihrer Wirksamkeit, lieber Herr Kapellmeister, eine echte Freude gehabt. Die Sorgsamkeit, mit welcher alles ausgeführt war, die Einheitlichkeit zwischen Bühne und Orchester (eines der seltensten, das man jetzt antrifft!), kurz alles im ganzen und einzelnen zeigte mir zu meiner Freude, wie Sie den Namen, den sich das Dessauer Theater erworben hat, ehrenvoll aufrecht erhalten.

Wollen Sie die Güte haben, alle Künstler, mit denen ich einen so freundlichen Verkehr hatte, von mir zu grüssen. Ich gedenke der Leistungen der drei Abende mit ungeteiltem Vergnügen.

Grüssen Sie auch, bitte, den Herrn Regisseur und den vortrefflichen Musikdirektor Niehr!

Ihnen, lieber Herr Kapellmeister, drücke ich herzlich die Hand, nochmals für alle empfangenen Eindrücke dankend, und bitte Sie, Ihre Frau Gemahlin bestens zu grüssen.

Mit freundlichster Hochachtung

C. Wagner."

Von späteren wichtigen Bühnenereignissen ist aus den letzten Jahren die Einstudierung und öftere Aufführung von Tristan und Isolde zu erwähnen, sowie die prachtvolle Neu-Inscenierung von Figaros Hochzeit und der Zauberflöte.

Digitized by Google

Wir bemerken noch, dass Klughardt auf Einladung Sr. Hoheit des Erbprinzen wiederholt Bayreuth und München besucht hat, um mit den Leistungen der dortigen Bühnen beständig Fühlung zu behalten. Welche Freude es ihm bereitete, insbesondere die Meistersinger, seine Lieblingsoper, der er als Dirigent so oft und so gern seine Kräfte widmete, auch als blosser Zuhörer geniessen und an der Quelle geniessen zu können, zeigt ein Brief aus Bayreuth vom 9. August 1888. „Heute soll ich die herrlichen Meistersinger hier zum dritten Male sehen. Der Verwaltungsrat hat mir trotz des ungeheuren Andrangs für gestern und heute Billets gegeben. Es ist ein Hochgenuss für mich, in den Meistersingern, ohne mitzuthun, schwelgen zu können.“ Erst in den letzten Jahren sah er sich durch seinen Gesundheitszustand gehindert, nach Bayreuth zu gehen, wie er auch aus gleichem Grunde der Eröffnung des Prinzregententheaters in München nicht beiwohnen konnte.

Weniger anstrengend, aber nicht weniger erfreulich für ihn wie für die Zuhörer war Klughardts Thätigkeit im Konzertsaal. Die Kapelle erfuhr in den ersten Jahren eine wesentliche Umgestaltung durch Berufung hervorragender künstlerischer Kräfte, so dass sie bald eine der besten wurde, die Deutschland aufzuweisen hat. Dementsprechend erreichte unter Klughardts Leitung die Ausführung klassischer wie moderner Werke eine Vollendung, die früher undenkbar schien. Etwas Vollkommeneres, als z. B. die

Digitized by Google

Wiedergabe der Eroica war, kann man sich schwer vorstellen. Das Publikum nahm die vorzüglichen Leistungen, weil man sich schnell an sie gewöhnt hatte, auch als etwas Selbstverständliches hin; in anderen Städten jedoch, wie z. B. in Berlin, Leipzig, Magdeburg, wo Klughardt nur gelegentlich einmal dirigierte, kamen seine Vorzüge den Hörern wie den Mitwirkenden deutlicher zum Bewusstsein. So berichtet F. Pfohl im Leipziger Tageblatt über ein Konzert des Liszt-Vereins: „Als Dirigent des Konzertes war in der Person des Herrn Hofkapellmeisters Klughardt aus Dessau ein ausgezeichneter Künstler gewonnen worden, der sowohl in der Wiedergabe der Lisztschen Préludes wie auch in der ungemein schlagfertigen und feinfühligen Begleitung des Lisztschen A-dur-Konzertes als Dirigent von hervorragender Künstlerschaft sich vorstellte. Herr Klughardt bevorzugt feurige Tempi, dirigiert jedoch trotzdem mit so viel Ruhe, dass der Zuhörer mit dem Gefühl wohliger Sicherheit in die Betrachtung des Kunstwerks sich vertiefen und seinen Inhalt restlos geniessen darf. Klughardt gehört nicht zu jenen Direktionsvirtuosen, die das Kunstwerk lediglich als Staffage für die eigene Person benutzen, die weit mehr sich selbst als das Kunstwerk betonen, ausschliesslich sich selbst in den Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit rücken möchten."

Den Dirigenten Klughardt lernt man aber nicht bloss aus dem kennen, was andere über ihn urteilen,

Digitized by Google

sondern auch aus dem, was er über andere urteilt. Deshalb mag hier aus einem Briefe, in welchem er von der Aufführung seiner D-dur-Symphonie in Dresden (am 10. November 1882) erzählt, dasjenige folgen, was seine eigene Auffassung von der Aufgabe eines Dirigenten erkennen lässt. „Schuch, welcher entzückend dirigierte, hatte jede Nuance aus dem verborgensten Winkelchen herausgeholt, ohne darüber den Zug aus dem Vollen zu vergessen. Ich war vor Wonne aus dem Häuschen und bin's heute noch. Ein herrliches Orchester! Eine Seele lebt in dem grossen, vielköpfigen Körper. 22 Geigen, 6 Contrabässe spielten, der Klang war ein poetischer. An Präcision, Vortrag, Leben, technischer Vollendung fehlte nichts. Das waren Pianissimos, das waren Crescendos, das war lauter Lust, und Licht und Schatten kamen zu rechter Zeit. Ich bin rein weg. Der Schuch ist ein geborener Dirigent, der hat Tempo im Leibe. Kurz und gut: diese Dresdener Aufführung meiner D-dur-Symphonie war ein Festtag für mich."

Diese Schilderung des Dresdener Kapellmeisters erscheint uns jetzt fast wie ein Selbstporträt Klughardts. Was ihm damals als Ideal vorschwebte, hat er völlig erreicht, und er hat es erreicht, weil er niemals sich selbst, sondern immer nur das Kunstwerk in den Vordergrund stellte. Diese Selbstverleugnung im Dienste der Kunst befähigte ihn auch, jeder Richtung und jeder Zeit, den Klassikern wie den Romantikern und den Modernen, das gleiche Recht

Digitized by Google

wiederfahren zu lassen. Wenn gesagt worden ist, Dessau gehöre zu den wenigen Städten, wo noch wirkliche Musik gemacht werde, so bezieht sich dies allerdings hauptsächlich auf die Art, wie hier die Klassiker zu Gehör gebracht wurden. Beethoven verträgt vermöge der unverwüstlichen Kraft und Schönheit, die seinen Werken innewohnt, zur Not auch eine handwerksmässige Behandlung, aber was er nicht verträgt, ist moderne Nervosität. Bei Klughardt erschienen Beethovens Symphonien in der sorgfältigen Durcharbeitung, welche ein Vorzug der Neueren ist; aber immer wurde die Grenzlinie innegehalten, welche Feinheit von Affektiertheit trennt. Die Tradition wurde respektiert.

Eine besondere Anziehungskraft erhielten die Konzerte durch den häufigen Besuch fremder Künstler und Künstlerinnen. Vom Gesangesfach wollen wir nur erwähnen: Hermine Spiess, Mathilde Weckerlin, Therese Zerbst, Frau Joachim, Herr und Frau Hildach, Lilli Lehmann, Erika Wedekind, Lula Gmeiner, Tilli Koenen aus Amsterdam, Fräulein Sobrino aus London, Marcello Rossi, Ernst Kraus und Felix Kraus; von Klaviervituosen: Eugen d'Albert, Terese Careño und Stavenhagen; von Meistern auf der Geige oder dem Cello: Joachim, Hausmann, Halir, Prill, Grützmacher, Klengel, Petschnikow, Joseph Debroux aus Paris und viele andere.

So spielten im Jahre 1897 Joachim und Hausmann das Brahmssche Konzert für Violine, Cello und

Digitized by Google

Orchester, Joachim daneben noch die Chaconne von Bach. An einem anderen Abend trug Hausmann das Konzert von Dvorak vor, welches wegen der starken Beteiligung des Orchesters beinahe eine Symphonie genannt werden könnte; bei dieser Gelegenheit lösten die Bläser ihre schwierige Aufgabe so glänzend, dass Hausmann aus Freude darüber sein Honorar der Kapellwitwenkasse überliess. Mit dem gleichen Geschenk hat auch d'Albert sich und die Kapelle geehrt. Besondere Erwähnung verdient noch der Beethovenabend am 12. November 1898, wo Klughardt, Joachim und Hausmann zusammen wirkten. Das Programm war: Konzert für Klavier, Violine, Violoncell und Orchester, Sonate für Klavier und Cello (Opus 102), Variationen für Klavier und Cello und Violinkonzert D-dur (Opus 61). „Das Zusammenspiel mit Joachim und Hausmann," schreibt Klughardt an einen Freund, „wird mir als eine Freude reinster Art unvergesslich bleiben." Und auch den Zuhörern, möchten wir hinzusetzen.

Das Mitgeteilte wird genügen als Nachweis dafür, dass auch die Konzerte auf der Höhe standen, die an der Oper gerühmt werden konnte. —

Um die Pflege der Kammermusik hatte sich früher schon Hofkapellmeister Thiele verdient gemacht. Im Logensaale, dessen Akustik sich für diesen Zweck vorzüglich eignete, fanden jährlich 16 Kammermusikabende statt, meistens Herrenabende, wo die Zuhörer an kleinen Tischen sassen und sich den Genuss

Digitized by Google

des Getränkes und der Cigarre gestatten durften. Diese gemütliche, für die Mitwirkenden aber etwas ungemütliche Einrichtung erfuhr späterhin durch Klughardt eine wesentliche Änderung. Die besonderen Herrenabende mit ihrer Rauchfreiheit wurden abgeschafft, die Kammermusikabende auf die Zahl von sechs beschränkt und nach dem Konzertsaal verlegt. Dafür erfuhr die Einrichtung nach anderer Seite hin eine Erweiterung, indem auch in den Nachbarstädten solche Abende veranstaltet wurden, bei denen natürlich die Dessauer Programme sich wiederholten. Man musste freilich die Erfahrung machen, dass diese Art der Musik nur ein verhältnismässig kleines Publikum hat, so Vorzügliches auch sowohl von dem Streichquartett wie von Klughardt selbst, der den Klavierpart übernahm, geleistet wurde.

Von Klughardts Klavierspiel ist schon früher gesprochen worden, doch mag hier noch eine Bemerkung hinzugefügt werden. Dass er nicht so viel Zeit auf diese Seite seiner Thätigkeit verwenden konnte, wie ein Klaviervirtuose es kann und muss, ist selbstverständlich. Wenn er vor Beginn der Saison aus der Sommerfrische zurückkam, spielte er einige Cramersche Etüden, um die Finger wieder gelenkig zu machen; damit musste er sich begnügen. Um so erstaunlicher ist, was er trotzdem leistete. Hierfür ein Beispiel. An einem Sonnabend im März 1895 wurde er telegraphisch nach Leipzig gerufen, um bei der Kammer-

Digitized by Google

musik im Gewandhause für den erkrankten Reinecke einzutreten. Die Leipziger Zeitung schreibt: „Beim Vortrage des Es-dur-Quintetts von Schumann stand im Mittelpunkt des Interesses Herr Hofkapellmeister Klughardt aus Dessau, der an Stelle des erkrankten Herrn Professor Reinecke den Klavierpart übernommen hatte und denselben in so genialer Weise durchführte, dass Schumanns herrliches Werk eine ganz andere Physiognomie bekam. Wer da weiss, wie Reinecke gerade Schumann spielt, wird begreifen, welch schweren Stand Klughardt hatte und wird die stürmischen Ovationen, die das Publikum dem hochbegabten Musiker bereitete, begreiflich finden."

Auch in dem darauf folgenden Jahre (15. Dezember 1896) war er wieder in Leipzig thätig, doch diesmal nicht bloss als Vertreter. Er schreibt darüber: „Ich hatte eine grosse Freude, als ich mit dem Gewandhausquartett (Prill) an dem dritten Kammermusikabend das Brahmssche G-moll-Klavierquartett spielte. Ein grosser, klangreicher Blüthner war mir gegeben und Lust hatte ich auch, und dann die andern (Prill, Unkenstein, Wille) dazu! Nun muss ich aber 'mal ein paar Tage Schicht machen."

In den letzten Jahren machten sich aber doch die Folgen des vieljährigen Taktierens in der rechten Hand bemerkbar, zwar nicht für die Zuhörer, aber doch für ihn. So äussert er sich in einem Briefe vom 19. Oktober 1900: „Dass meine Finger immer

Digitized by Google

noch so gehen wie neulich im Opus 97, ist mir selber verwunderlich, denn der Taktstock macht meine rechte Hand täglich enger und enger. Und dennoch möchte ich Freia, die Kammermusik, nicht missen."

So hat er denn auch, so lange er überhaupt noch im Amt war, die Beteiligung an der Kammermusik nicht aufgegeben. —

Wir haben nun noch einen Zweig seiner Thätigkeit zu besprechen, der zwar nicht zu den amtlichen Verpflichtungen des Hofkapellmeisters gehörte, aber sich doch auch nicht wohl von diesem trennen liess: die Leitung der Singakademie. Diese war von Friedrich Schneider gegründet worden, um die regelmässige Aufführung von Charfreitagsmusiken und sonstigen Oratorien zu ermöglichen. Dazu war zu Thieles Zeit noch die Aufführung eines Requiems am Totensonntag und eines grossen Chorwerks bei den Musikfesten gekommen. Da dies alles ohne Mitwirkung der Hofkapelle nicht möglich war, so ergab sich die Notwendigkeit, dass der Kapellmeister auch die Leitung der Singakademie übernahm. Es hatte dieses Institut aber schon zu Schneiders Zeit eine nicht unbedeutende Schädigung erlitten. Früher, als das Lehrer-Seminar noch in Dessau war, hatten die Seminaristen die Verpflichtung, sich an der Akademie zu beteiligen, was ihrer eigenen musikalischen Ausbildung zu gute kam und überdies dem Männerchor der Akademie eine Anzahl jugendfrischer Stimmen zuführte. Die

Digitized by Google

Verlegung des Seminars nach Köthen war demnach für die Oratorien-Aufführungen ein entschiedener Nachteil.

Thiele gab sich zwar möglichste Mühe, die Volksschullehrer in grösserer Zahl zur Akademie heranzuziehen — er wandte sich brieflich an die einzelnen — doch ohne rechten Erfolg. Als dann Klughardt die Leitung übernahm und auf pünktlichen Besuch der Proben drang, rief dies sogar lebhafte Opposition hervor. Man war beleidigt, dass an alte, bewährte Sänger solche Zumutung gestellt wurde, ohne zu bedenken, dass gerade diese als Stütze für die schwächeren unentbehrlich sind. Eine Besserung trat erst ein, als Herr Direktor Wickenhagen durch Gründung eines Lehrer-Gesangvereins die Kräfte der Akademie verstärkte. Dann wurde auch der Theaterchor zu den Aufführungen herangezogen. Klughardt, der sich eine Zeit lang von der Leitung der Akademie zurückgezogen hatte, gewann bald wieder grösseres Interesse für sie, zumal, da sich auch die Leistungen in erfreulicher Weise hoben. Ein Ehrentag in der Geschichte dieses Vereins ist vor allem die Aufführung der Matthäus-Passion von Bach am 23. März 1893. In den Tagen der Vorbereitung dazu schreibt Klughardt: „Nach einigen Tagen der Ruhe, welche ich mir nach den Nibelungen schenken musste, habe ich mich der Matthäus-Passion in die Arme geworfen. Ich durfte das ungestört thun, weil mich Niehr durch Übernahme der kleineren Opern entlastet. Und welche

Digitized by Google

Freude ist es, dem alten Sebastian so nahe zu treten! Ich habe mir viel Mühe mit dem unsterblichen Werk gegeben; wir singen und spielen nicht bloss die Noten und achten nicht nur auf die contrapunktischen Kunststücke, nein, wir machen alles mit Ausdruck: wir beten, weinen, flüstern, schreien, wüten und preisen. Den ersten Chor vertritt die Singakademie, den zweiten der Theaterchor, und den Cantus firmus singen 50 Knaben. Auch auf die Aufstellung der Mitwirkenden habe ich besondere Sorgfalt gerichtet: beide Chöre und Orchester sind getrennt plaziert, links und rechts von mir; in der Mitte, erhöht, die Knaben. Die Orgel ist natürlich stark beteiligt. Die Rezitative des Evangelisten begleitet Niehr auf dem Harmonium. So wird das Ganze durch die Verschiedenheit der Klangfarben ausserordentlich belebt. Möge die Aufführung am Charfreitag gelingen.“ — Und sie gelang in wundervoller Weise, in einer Vollkommenheit, von welcher Bach, der doch auf unzureichende Kräfte angewiesen war, sich wohl nichts hat träumen lassen. Wie sehr übrigens Klughardt in jeder Weise sich bemühte, den Zuhörern das Verständnis des erhabenen Werkes zu erschliessen, zeigt auch der Aufsatz, den er vor der Aufführung im Anhaltischen Tageblatte veröffentlichte. Er ist im Anhang abgedruckt.

Eine andere Aufgabe der Akademie war, wie schon erwähnt, die Aufführung eines Requiems am Totensonntag. Mozart, Cherubini, Brahms und Verdi

Digitized by Google

kamen mehrfach an die Reihe. Auch Klughardt dachte daran, eine Musik für diesen Tag zu schreiben und hatte sich, als er im Frühjahr 1902 nach Nauheim reiste, den dazu verfertigten Text mitgenommen; die Rücksicht auf die unternommene Kur gestattete ihm aber nicht, sich mit einer so bedeutenden Arbeit zu beschäftigen, und so ist es leider bei dem blossen Vorsatz geblieben.

Ausser den streng kirchlichen Kompositionen kam in der Regel jährlich noch ein anderes Oratorium zur Aufführung, meistens in der Johanniskirche oder auch in dem beschränkteren Raume des Konzertsaales, da für das Theater, welches hinreichenden Raum bot, ein besonderer Aufbau nötig war, der wegen der fast täglichen Vorstellungen und Proben sich nur selten ausführen liess. In Ausnahmefällen, wie z. B. bei der Aufführung des Heiligen Franciskus von Tinel, wo Heinrich Vogl den Franciskus sang, ist indessen doch das Theater benutzt worden.

Schliesslich sind noch die Musikfeste zu erwähnen, die im Jahre 1863 von Thiele ins Leben gerufen waren und alle zwei Jahre abwechselnd in den vier Hauptstädten des Landes stattfanden. Diese Feste hatten für Klughardt, so grosse Freude sie ihm auch bereiteten, doch mancherlei Mühe im Gefolge, da er sich nicht nur mit den Dirigenten der drei anderen Städte in Einvernehmen setzen, sondern auch mehrfache Gesamtproben abhalten musste, um zwischen den verschiedenen Vereinen, die den Chor bildeten,

Digitized by Google

ebenfalls das nötige Einvernehmen herzustellen. Dazu kamen die finanziellen Schwierigkeiten des Unternehmens. Der Aufbau im Theater — um nur von den verhältnismässig günstigen Verhältnissen in Dessau zu reden — kostete 1000 Mark; die Beleuchtung 400 Mark; die Kapelle erhielt 1000 Mark; sehr bedeutend waren die Honorare für auswärtige Solisten und Virtuosen. Auch die Anschaffung der Noten veranlasste nicht unbeträchtliche Ausgaben. So waren für die einmalige Miete von Verdis Requiem 500 Mark zu bezahlen, und die Aufführung von Liszts Christus, die für 1901 geplant gewesen war, musste sogar aufgegeben werden, weil das Notenmaterial etwas über 2000 Mark kosten sollte. Dazu kamen Ausgaben für Drucksachen, Honorar für den Theaterchor, Reisekosten für die Vereine, die zu den gemeinschaftlichen Proben sich zusammenfanden, und noch vielerlei anderes, dessen Aufzählung wir uns ersparen. Kein Wunder also, wenn Ausgabe und Einnahme mitunter schwer in Einklang zu bringen waren. Zur Aushülfe steuerten zwar die Städte Zerbst, Köthen und Bernburg je 300 Mark bei, und auch aus Staatsmitteln kamen später noch 600 Mark hinzu, doch immerhin musste sorgfältig gerechnet werden, wollte man nicht in ein Defizit geraten.

Die Programme der einzelnen Musikfeste, wo am ersten Tage ein grosses Oratorium, am zweiten ein Symphoniekonzert mit Solovorträgen stattfand, können wir hier nicht ausführlich mitteilen. Es ge-

Digitized by Google

nügt, darauf hinzuweisen, dass durch diese Einrichtung das Musikleben in Anhalt reiche Anregung und Befruchtung erhielt und dass die Musikfeste auch ausserhalb Anhalts in den letzten Jahren Aufmerksamkeit und lebhaftes Interesse erregten, namentlich seit der Aufführung der Zerstörung Jerusalems im Mai 1899.

Digitized by Google

Siebentes Kapitel.

Kompositionen aus der Zeit von 1882 bis 1896.

Bei dem vorigen Kapitel verlangte es der Gegenstand, die zwanzigjährige Dirigententhätigkeit Klughardts in Dessau zusammenfassend zu behandeln; bei der nun folgenden Besprechung der Kompositionen kann wieder die chronologische Reihenfolge zur Anwendung kommen.

Zuerst ist die Orchestersuite, Opus 40, zu nennen, die zwar erst am 29. September 1883 im Opernhause zu Berlin aufgeführt wurde, aber in gewissem Sinne noch der Neustrelitzer Zeit angehört. Sie ist entstanden aus dem früher erwähnten Nonett für Blasinstrumente, das am Sylvesterabend 1876 vollendet wurde, in Neustrelitz auch zur Aufführung kam, dann aber nicht wieder erwähnt wird. Der letzte Satz des Nonetts hatte ein Thema mit dem scherzhaften Text „Staatsprobst Kick aus Kähme". Klughardt hatte

Digitized by Google

nämlich, als er in Neustrelitz einige Tage krank lag, in der Zeitung — es war noch die Zeit des Kulturkampfes — fortwährend von jenem Kähmer Staatsprobst Kick gelesen, so dass er den Namen nicht los werden konnte; durch die Melodie befreite er sich von dem komischen Druck. Nun eröffnet aber diese Melodie auch das Finale der Suite, woraus sich ergiebt, dass sie aus dem Nonett entstanden ist.

Das Werk trägt einen vorwiegend heiteren Charakter und gewinnt den Hörer sogleich durch anmutige Melodik, feine, graziöse Wendungen und namentlich durch den Duft der Märchenpoesie, der über dem Ganzen schwebt und die Phantasie mit anziehenden Bildern erfüllt. Bei der populären Haltung der Komposition ist es zu verwundern, dass sie so wenig Verbreitung gefunden hat. Ausser der schon erwähnten Aufführung im Opernhause erfuhr sie am 5. Januar 1884 noch eine zweite im Gewerbehause durch die Kapelle von H. Mannsfeldt. Ferner ist noch eine Aufführung in Heidelberg zu nennen, über welche der Dirigent Fr. Rosenkranz an den Komponisten schreibt: „Die Suite ist am 5. November (1885) mit grossem Beifall vom Stapel gegangen. Seit langer Zeit habe ich kein Stück mit so viel Interesse und Liebe einstudiert; es war mir altem Musiker eine wahre Herzensfreude, wieder einmal einer kerngesunden und nicht von der sogenannten Zukunfts-Romantik angekränkelten Musik zu begegnen, welche, ohne die Errungenschaften der neuen Zeit zu ignorieren, dennoch

Digitized by Google

voll und ganz im Boden unserer alten guten klassischen Meister wurzelt."

Ungefähr um dieselbe Zeit wie die Orchestersuite erschienen drei Lieder (Opus 41), von denen das dritte, „Lieblingstäubchen" betitelt, durch reizvolle Anmut und Munterkeit, das erste „Gott sei mit dir" durch Innigkeit und Wärme der Empfindung sich auszeichnet. Der Text zu dem letztgenannten ist von dem Schulrat Schmidt in Neustrelitz verfasst, so dass man annehmen darf, die Komposition ist noch in Neustrelitz oder bald nach dem Weggange von dort entstanden. Bei der Vermählung von Klughardts Tochter wurde dieses Lied von Frau Niehr-Bingenheimer vorgetragen.

Einen ganz anderen Erfolg als die Orchestersuite hatte das Streichquartett in F-dur, welches als Opus 42 zählt. Ein günstiges Omen war es schon, dass dieses Werk zuerst — es war am 5. November 1883 — vom Joachim-Quartett im Saale der Singakademie gespielt wurde. Das deutsche Tageblatt berichtet darüber: „Dieser Dessauer Hofkapellmeister hat mit seinen Kompositionen merkwürdiges Glück in Berlin. Die königliche Hofoper führt seine Oper Gudrun auf, die königliche Hofkapelle spielt in ihren Symphonie-Soireen eine neue Symphonie und eine Suite von ihm, und jetzt kommt die weltberühmte Quartettgenossenschaft und hebt ihm ein Quartett aus der Taufe. Wir können uns nicht erinnern, dass dies alles einem anderen Sterblichen, so da mit Noten

Digitized by Google

umgehet, in gleicher Weise passiert wäre. Dass Herr von Hülsen oder Hofkapellmeister Radecke oder Professor Joachim so leicht für eine Novität zu gewinnen wären, wird gewiss niemand behaupten; das Gegenteil dürfte eher der Fall sein. Die vorausgegangenen sorgfältigen Proben müssen also gezeigt haben, dass man mit den Kompositionen eines vor jener Gudrunaufführung in Berlin unbekannten Mannes doch Ehre einlegen kann, und diese Hoffnung haben die Symphonie und die Suite im Konzertsaal des Opernhauses sowohl wie auch jetzt das Quartett in der Singakademie wirklich erfüllt. Von den vier Quartettgenossen ganz wundervoll gespielt, hatte die Novität einen so rauschenden Erfolg, wie er selbst an Joachims Quartettabenden bei neuen Erscheinungen nur in seltenen Fällen beobachtet worden ist."

Als Vorzug dieses Quartetts wird vor allem die Frische der Erfindung und die grosse Natürlichkeit hervorgehoben, die sich mit vortrefflicher contrapunktistischer und thematischer Arbeit paart, was namentlich in dem interessanten ersten Satze hervortritt. (Ein Berichterstatter aus Kassel geht sogar so weit, zu erklären: „Schon anlässlich der im vergangenen Winter aufgeführten D-dur-Symphonie stellten wir Klughardt als Gegensatz zu Brahms hin, weil seinen Kompositionen mehr natürliche Schönheit innewohnt, das gelehrte Beiwerk hingegen sich nicht als gesucht, vielmehr als von selbst sich ergebend hinstellt.") Gleiches Lob verdient das gesangreiche Largo, das

Digitized by Google

heitere Scherzo und das übermütig kecke Finale. Sehr passend vergleicht der Leipziger Generalanzeiger das Quartett mit einem blühenden Garten in hellem Farbenglanze. Charakteristisch für diese wie für andere Kompositionen Klughardts (z. B. die C-moll-Symphonie) ist die dramatische Färbung, welche dem Ganzen noch einen besonderen Reiz verleiht. Dass die Natur und Eigenart der vier Instrumente gebührend berücksichtigt und oft zu überraschenden Klangkombinationen benutzt worden ist, bedarf bei Klughardt kaum einer besonderen Erwähnung. In Summa: „Dieses Quartett zeigt", wie das deutsche Montagsblatt sagt, „alle Vorzüge eines guten Kammermusikwerkes in so hohem Grade, dass es die Nähe der Klassiker sehr wohl auszuhalten vermag, selbst die des Beethovenschen Cis-moll-Quartetts". Dieselbe Bemerkung konnte man machen, als bei einem Kammermusikabend im Dessauer Logensaal eine ähnliche Zusammenstellung der Kompositionen gewählt war.

Über die Aufnahme in Berlin brachte das Anhaltische Tageblatt unter der Spitzmarke „Randglossen aus der Reichshauptstadt" noch folgendes: „Der Name Ihres jungen Hofkapellmeisters wird demnächst auf keinem vornehmen Konzertprogramm mehr fehlen. Der Erfolg, welchen das hier gespielte F-dur-Quartett errang, ist ein so nachhaltiger, dass er noch jetzt unsere musikalische Welt lebhaft beschäftigt." Ein nicht minder sensationeller Erfolg wurde dem köstlichen Werke auf der Tonkünstlerversammlung in

Digitized by Google

Weimar (am 24. Mai 1884, Brodsky und Genossen) zu teil (in den Grenzboten hiess es, das Schönste auf dem ganzen Feste sei das Brahmssche Sextett und das Quartett des „kleinen Klughardt" gewesen). Und aus Köln schrieb Holländer an den Komponisten: „Es gereicht mir zu besonderer Freude, Ihnen mitteilen zu können, dass Ihr schönes Streichquartett, Opus 42, in Köln, Bonn und Düsseldorf einen vollen Erfolg davongetragen hat. In der hiesigen Soiree war es besonders Rubinstein, welcher dem Werke seine Sympathie entgegenbrachte."

Das F-dur-Quartett hat, wie aus den zahlreichen Aufführungen zu entnehmen ist, neben der D-dur-Symphonie wohl am meisten dazu beigetragen, Klughardts Namen in weiteren Kreisen bekannt zu machen, wenn auch zugegeben werden muss, dass beide Werke noch nicht ganz auf der Höhe stehen, die Klughardt in seinem Streichquintett erreicht hat.

Aus dem Jahre 1883 ist ferner zu berichten, dass Klughardt sich am 7. Juli mit Fräulein Emilie Gast verlobte, die bis dahin als Lehrerin in Dessau thätig gewesen war; am 4. September fand die Vermählung statt. Klughardt hat in ihr eine Lebensgefährtin gefunden, die in zarter Sorgfalt für ihn aufging, die es verstand, ihm eine sehr glückliche und behagliche Häuslichkeit zu schaffen, alles Lästige und Störende nach Möglichkeit fern zu halten, zugleich auch an seinem Wirken und Schaffen mit liebevollem Verständnis teil zu nehmen, die seiner Tochter eine treu

Digitized by Google

sorgende Mutter wurde und ihm einen Sohn (August, geboren 21. Dezember 1887) schenkte, dessen schöne Entwicklung den Eltern ein reicher Quell der Freude geworden ist. Freunde und fremde Künstler fanden ein gastfreies Haus.

Wir fahren in der Aufzählung der Kompositionen fort. Es folgt das Klavierquintett in G-moll (Opus 43), das am 25. November 1884 im Kammermusikverein zu Köthen, am 29. November im alten Gewandhaus zu Leipzig und am 1. und 12. Dezember in Dresden aufgeführt wurde. Der Dresdener Anzeiger sagt darüber: „Ein grosser Vorzug dieses Werkes ist es, dass hier auch nicht die Spur von jener unerquicklichen sogenannten Vertiefung, die oft genug nur allzu flach bleibt, von Reflexion, Raffinement und wie die Mittelchen falscher Originalität sonst noch heissen mögen, zu finden ist. Der Komponist giebt frei und ungezwungen sein Bestes, und dieses Beste ist auch etwas wirklich Gutes, an dem man sich wahrhaft erfreuen kann. Ein gesundes melodisches Element steht bei diesem Quintett in erster Reihe. Die schöne, ebenmässige Form, die kunstvolle, doch stets klare Harmonik beweisen die geübte Hand des gründlichen, die Kunstmittel sicher beherrschenden Musikers. Der Behandlung der Instrumente, namentlich des Klaviers, hört man es jedoch öfters an, dass Klughardt vorzugsweise Orchesterkomponist ist."

Ähnlich wird das Werk auch in den Mecklenburgischen Nachrichten — es war in Schwerin am

Digitized by Google

16. Februar aufgeführt worden — beurteilt. Es hat auch im Auslande Verbreitung gefunden; so wurde es in Temesvár am 23. Mai 1886 aufgeführt, in Nizza am 2. März 1890. In der Rezension einer dortigen Zeitung wird unter anderem gesagt: „Le quintuor de Klughardt, une haute nouveauté de la moderne musique de chambre, formait le morceau de resistance du beau concert. Après l'avoir entendu et joué, nous comprenons le succès immense que cette composition magistrale a obtenu partout dans les salles de concert, comme dans les salons."

Als Opus 44 folgt ein Klavierstück „Tanz der Landsknechte". Es stammt aus einer liegen gelassenen Oper, über welche dem Verfasser nichts näheres bekannt ist. — Eine sehr anziehende Komposition ist die als Opus 45 bezeichnete Konzert-Ouvertüre in G-dur. Klughardt, der ein grosser Naturfreund war, wie jeder es ist, der Gemüt und Phantasie besitzt, hat in dieser Ouvertüre (und auch noch in einigen anderen Kompositionen) seine Freude an Gottes schöner Welt zum künstlerischen Ausdruck bringen wollen. Wie vermutet wird, sind es Eindrücke aus der Umgebung von Berchtesgaden, die der Komponist zu einem anmutigen und wohlklingenden Tongemälde gestaltet hat.

Opus 46 ist nur ein einzelnes Konzertlied: „Und wäre ich ein Königssohn". Auf dem Musikfeste zu Köthen wurde es von Herrn von Krebs mit grossem Beifall vorgetragen. Einen sehr wesentlichen Anteil an der glücklichen Wirkung dieses Liedes hat die

Digitized by Google

höchst charakteristische Klavierbegleitung. Es ist hier im kleinen dieselbe Art musikalischer Illustrierung, wie wir sie im grossen bei Klughardts Opern und mehr noch bei seinen Oratorien erkennen, wo das Orchester die Interpretenrolle übernimmt.

Opus 47 bringt ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell, ein Werk von höchst sorgfältiger und kunstvoller Faktur und dabei lebensfrisch und klangvoll. Von dem Rezensenten der Dresdener Nachrichten wird es zu den besten Kompositionen dieser Gattung gezählt, auch wird es in der Nationalzeitung sehr gerühmt; trotzdem scheint es über Dresden, Berlin und Magdeburg nicht weit hinausgekommen zu sein.

Opus 48 ist wieder eine Oper: „Die Hochzeit des Mönches“ (Text nach C. F. Meyers gleichnamiger Erzählung von E. Pasqué). Es ist der letzte Versuch Klughardts, auf der Bühne festen Fuss zu fassen. Er begann die Arbeit mit sehr frohen Erwartungen. Der Text war von einem Manne verfasst, der als Bühnensänger und später auch als Bühnenleiter thätig gewesen war und der auch schon einige zwanzig Operntexte geschrieben hatte (für Kreutzer, David, Lassen, Hiller, Rietz, Hochstätter, Abert, Schindelmeier und andere), so dass aus seiner Hand sich ein bühnengerechtes Buch erwarten liess. Dieser Umstand mag Ursache gewesen sein, dass der Komponist sich über den Wert des Textes täuschte. Denn niemals ist er schlechter bedient worden.

Digitized by Google

Schon die Wahl des Stoffes war eine unglückliche. In Meyers Novelle erzählt Dante die Geschichte, um seinen Zuhörern ihr eigenes Konterfei im Spiegel der Satire zu zeigen; fast alle Charaktere sind elend und erbärmlich. Wenn daraus ein Drama gestaltet werden sollte, so bedurfte es derartiger Umänderungen, dass von dem ursprünglichen Stoffe nicht viel übrig geblieben wäre. Dieser Mühe hat sich Pasqué nicht unterzogen; er scheint sich überhaupt nicht viel Mühe gegeben zu haben. Wie dürftig hat er z. B. den letzten Akt gestaltet, der doch für die Gesamtwirkung entscheidend ist. Diana ersticht die vor ihr kniende Angela, das ist alles. Dürftig und grässlich zugleich. Überhaupt ist die ganze Handlung so unerfreulich und teilweise auch unverständlich und der Ausdruck so nachlässig, dass an diesem Texte auch die beste Musik zu Grunde gehen musste.

Indessen liess sich die Sache zunächst noch günstig an. Bei der ersten Aufführung in Dessau (am 10. November 1886), zu der Hofkapellmeister Radecke aus Berlin, Kapellmeister Mahler aus Leipzig und Direktor Varena aus Magdeburg erschienen waren, konnte man sogar von einem grossen Erfolge sprechen: Komponist und Darsteller wurden nach jedem Aktschluss stürmisch gerufen. Aber der Beifall galt doch nur der schönen Musik und der trefflichen Darstellung, nicht dem Bühnenwerke als solchem. Schon damals äusserte der Rezensent des Anhaltischen Tageblattes: „Ob die Oper, trotz der Schönheit und Originalität

Digitized by Google

ihrer Tonsprache, eine dauernde Bereicherung des modernen Repertoirs werden wird, lässt das leidige Textbuch mindestens fraglich erscheinen."

Doch betrachten wir zunächst die Musik! Klughardt hat sich in diesem Werke von Wagners Einfluss frei gemacht, so dass sein Reichtum an melodischer Erfindung deutlicher sich offenbart als in der Gudrun. Einen erfreulichen Eindruck machen gleich zu Anfang die frischen Chöre, und die Barkarole mit Harfenbegleitung gehört zu den hervorragendsten Schönheiten der Oper. Durch lebhafte dramatische Bewegung zeichnet sich Dianas Erzählung von dem Unglücksfalle aus und durch prächtigen Aufbau das Finale des ersten Aktes. Im zweiten Akte ist das Treiben auf der Brücke von Molino höchst anziehend geschildert; die an und für sich sehr bewegte Szene erhält noch buntere Mannigfaltigkeit durch das Geigensolo des alten Oberzigeuners (eine von Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Friedrich Karl in Italien gehörte und niedergeschriebene Tanzweise) und den flotten Zigeunertanz. Die eigentliche Glanzstelle des zweiten Aktes ist aber Germanos Cantilene: „Sie ist so schön, ein Heiligenbild." Der dritte Akt, der mehr lyrischen als dramatischen Charakter aufweist, ist in musikalischer Hinsicht besonders ansprechend. Den Höhepunkt bildet das Liebesduett zwischen Astorre und Angela; aber auch das Finale (wenn man von dem unverständlichen Abschied der Olympia absieht) ist von trefflicher Wirkung. Im letzten Akte freilich, wo

815730 A

Digitized by Google

der Text zu wenig Anhalt bietet, ist ein Nachlassen bemerkbar; die frische Balletmusik zu Anfang und der ernste Chor zu Ende dieses Aktes reichen nicht aus, um die bis dahin gewonnene Wirkung zu steigern. Der Abschluss des Ganzen wird daher durch Schuld des Textes fast zu einem bedauerlichen Abfall.

Im Jahre 1889 ging die Oper neu in Scene, nachdem manches umgearbeitet worden war. Aber „all der Liebe Mühe war dem unsinnigen Texte gegenüber umsonst", wie Lackowitz sich ausdrückt. Abgesehen von Prag, wo man den Titel „Astorre" für die Oper wählte, ist sie nicht über Dessau hinausgekommen. Diese üble Erfahrung scheint unserm Klughardt das Opernschreiben verleidet zu haben. An Anerbietungen von Texten hat es ihm nicht gefehlt; ob freilich brauchbare darunter waren, müssen wir dahingestellt sein lassen.

In Opus 49 sehen wir Klughardt zum zweiten Male auf einem Gebiete, für das er eine gewisse Vorliebe gehabt zu haben scheint, dem der Märchendichtung. Mit Dornröschen hatte er begonnen, jetzt kam Aschenputtel an die Reihe, und nach der Arbeit an der Zerstörung Jerusalems erholte er sich bei den Bremer Stadtmusikanten. Aschenputtel, zu dem Frl. E. Gerlach den Text gedichtet hatte, war zunächst für eine Aufführung in der Dessauer höheren Töchterschule geschrieben. Die Verfasserin war Lehrerin an dieser Anstalt gewesen, Klughardts Tochter Margarete,

Digitized by Google

welche die Solopartie erhielt, war Schülerin der Anstalt. Die Aufführung fand in Gegenwart Ihrer Hoheit der Frau Herzogin statt. Das kleine Werk, das nachher bei Bote und Bock erschien, ist für Sopransolo, weiblichen Chor, Klavierbegleitung und Deklamation geschrieben, eignet sich also besonders für solche Schulaufführungen und hat ziemlich weite Verbreitung gefunden. So wird aus Wismar vom 20. Oktober 1889 berichtet: „Den Anfang des Wohlthätigkeitskonzertes bildete das reizende Märchen Aschenputtel, von Klughardt in einfacher, sinniger Weise für Frauenstimmen und Klavierbegleitung komponiert. Wir freuten uns, ihn auch im Kleinen kennen zu lernen, wo er warm empfundene Herzenstöne in schlichter Einfachheit anschlägt, ohne je nach Effekt zu haschen".

Mit Opus 50 betritt er dann eine Bahn, auf welcher er später zu den grössten Erfolgen gelangen sollte. Die Grablegung Jesu Christi, Kantate von W. Hosäus, kann als Vorstudie zu seinen Oratorien gelten und verdient aus diesem Grunde eine nähere Betrachtung. Leider war der Gegenstand insofern nicht ganz günstig für die Komposition, als eine dramatische Handlung fehlt und fast nur eine einzige Stimmung, die der Trauer, zur Geltung kommt. Der Textdichter hat dieser Einförmigkeit dadurch abzuhelfen gesucht, dass er zum Schlusse — hierin allerdings etwas frei verfahrend — noch die Auferstehungshoffnung zum Ausdruck bringt. Es wird dies auch

Digitized by Google

in einer Dresdener Rezension beanstandet; aber künstlerisch war es geboten, auf irgend eine Weise — und welche wäre hier berechtigter? — für einen mächtigen Schlusschor zu sorgen. Bei diesem Chor ist besonders das Einfallen der Orgel, die hier im ganzen Werke zum ersten Male ertönt, von grosser Wirkung. In den Dresdener Nachrichten wird über die Kantate gesagt: „Die acht Nummern des Werkes, die in anschaulicher Weise die im Evangelium erzählten Vorgänge des Todes, der Kreuzesabnahme und der Grablegung Christi illustrieren, verdienen als ebenso viele geistvoll konzipierte, charakteristische und formvollendete Musikstücke von nicht gewöhnlicher Bedeutung bezeichnet zu werden. Meisterhaft ist das Orchester behandelt; wie in seinen früheren Werken, so ist Klughardt auch hier allenthalben der gewandte Techniker, der mit allen Ausdrucksmitteln moderner Schreibweise arbeitet, aber dabei nicht nach Effekt hascht und vor allem nirgends profan oder unkirchlich wird. Die Behandlung des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden“ und die Verwebung desselben mit einem wirkungsvollen Violinsolo und mit dem klagenden Gesange der Maria muss als ein Meisterstück origineller und kunstvoller Satzweise hervorgehoben werden. Ferner ist dem Werk in seinem Aufbau eine trefflich beobachtete Steigerung nachzurühmen“. Einen Höhepunkt bildet bereits die vom Orchester durch den Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ eingeleitete Kreuzabnahme.

Digitized by Google

Die ersten Aufführungen im Konzertsaal und in der St. Johanniskirche fanden warme Aufnahme. Die Wiederholung bei der 25. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins, welche in Dessau vom 10. bis 13. Mai 1888 stattfand, stand unter einem weniger günstigen Stern. Das Musikalische Wochenblatt schreibt: „Das tiefernste Werk konnte nicht unglücklicher plaziert werden als in einer Kammermusikaufführung hinter schelmische Gesänge; die Wirkung musste durch den schroffen Stimmungswechsel empfindlich geschädigt werden. Erklärt wird der Missgriff dadurch, dass diese Komposition, welche in die Kirche gehört und nicht ins Theater, in die Lücke eingeschoben wurde, die durch das Ausbleiben des Leipziger Petri-Quartetts entstanden war. Ferner hatte man nicht für nötig gehalten, die Dichtung der Kantate dem Programm beizulegen.“ Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, wenn Kritiker, die das Werk bei dieser halb improvisierten Aufführung — die Solisten erhielten ihre Partien erst am Vormittag — zuerst kennen lernten, sich teils zurückhaltend, teils abschätzig äusserten. Aber auch sonst konnte man bei diesem Musikfest, um dessen schönes Gelingen sich Klughardt als Festdirigent grosse Verdienste erworben hatte, eigentümliche Beobachtungen machen, die E.W. Fritzsch zu der brieflichen Bemerkung veranlassten: „Es scheint ein ordentliches Komplott, namentlich gegen Klughardt, bestanden zu haben. Weiss der Kuckuck, was dieser in seiner Gradheit

Digitized by Google

verbrochen hat!“ Sein Hauptvergehen lässt sich aus folgender Stelle eines Briefes erraten: „Etwaigen Programm-Quengeleien oder dergleichen belästigenden Zuständen, wie ich sie beim letzten Weimarer Feste zu beobachten Gelegenheit hatte, habe ich durch eine sehr geharnischte Erklärung vorzubeugen versucht; ich hoffe auch, dass die Sache in geordneter Weise nun verlaufen wird“.

Nach der Grablegung kommen zunächst mehrere kleinere Arbeiten, die wir hier übergehen, dann aber als Opus 57 eine der hervorragendsten Kompositionen, die C-moll-Symphonie, welche Sr. Hoheit dem Erbprinzen Friedrich von Anhalt gewidmet ist. Dieses Meisterwerk ist im Sommer 1890 entstanden. In einem Briefe vom 2. Juli dieses Jahres meldet Klughardt: „Hoffentlich bringe ich Dir eine neue Symphonie zur Ansicht mit. Der erste und letzte Satz sind je zur Hälfte, der langsame ganz in Partitur fertig, das Scherzo habe ich im Kopfe zum Aufschreiben bereit. C-moll.“ Am 22. November wurde das Werk in Berlin aufgeführt, und zwar nach dem Manuskripte. Über den Erfolg berichtet W. Blank im Berliner Fremdenblatt: „Bei der bekannten Zurückhaltung, mit der das Publikum dieser Konzerte (im Opernhause) neuen Werken gegenübersteht, darf man sich nicht wundern, dass die Aufnahme über eine freundliche nicht hinauskam; dieses nach Form und Inhalt bedeutende Werk hätte wohl eine grössere Teilnahme verdient.“ Auch in der Nationalzeitung wird nur ge-

Digitized by Google

sagt: „Das Publikum folgte aufmerksam, war aber mit äusserem Beifall nicht eben freigebig.“ Dies änderte sich aber, als die Symphonie bekannter geworden war. Sehr richtig wird im Chemnitzer Anzeiger bemerkt: „Je näher man dieser Schöpfung tritt, um so klarer enthüllen sich bereits wahrgenommene Schönheiten, und andere springen neu in das Auge, welche der schnelle Lauf einmaligen Genusses noch verborgen hielt.“ So konnte denn auch von der Aufführung im Liszt-Verein zu Leipzig, wo Klughardt selbst dirigierte, das Leipziger Tageblatt berichten: „Das Werk wurde mit reichem, lang anhaltendem Beifall aufgenommen, der Komponist mit Hervorrufen ausgezeichnet.“ Ebenso spricht die Gerichtszeitung von einer glänzenden Aufnahme seitens des Publikums.

Ehe wir aber auf die Aufnahme, welche das Werk von seiten der Kritik erfahren hat, näher eingehen, glauben wir eine kurze Analyse desselben vorausschicken zu müssen.

Ein sanft auf- und absteigendes Terzenthema, welches die Grundstimmung feststellt, ein kraftvoll herniedersteigendes Seitenthema der Posaunen und dann das zweite zartempfundene Hauptthema (G-moll), in seiner ersten Hälfte den Holzbläsern, in seiner zweiten dem Waldhorn zugeteilt, das sind die Elemente, aus denen sich in mächtigen Steigerungen und starken Kontrasten der erste Satz aufbaut. In feierlicher Ruhe, als tönte aus der Ferne ernster Kirchengesang, beginnt der zweite Satz, ein Andante

Digitized by Google

cantabile. Aber bald wird der Ton erregter; man glaubt leidenschaftliche Klage, zornige Kampfesstimmung herauszuhören. Doch allmählich beruhigt sich die Aufregung, und die Anfangsstimmung bricht wieder hindurch wie die scheidende Sonne aus dunklem Gewölk, und so erhält der Satz trotz seiner starken Kontraste doch eine schöne und wohlthuende Abrundung. In dem Scherzo herrscht heiteres, übermütiges Leben; sein Trio, das im Charakter einer innigen Volksweise gehalten ist, scheint von Waldessehnsucht und Waldeszauber zu erzählen. Ein kurzes Andante maestoso bildet dann die Einleitung zum Finale, in welchem der heroische Charakter des Werkes am meisten hervortritt. In dem auf einem energisch bewegten Thema aufgebauten Fugato entwickelt sich mit dramatischer Lebendigkeit ein polyphones Ringen und Kämpfen, das endlich im triumphierenden C-dur zum sieghaften Abschluss gelangt.

Dass nach der ersten Aufführung in Berlin die Kritik sich nicht allzu günstig aussprach, war schon oben angedeutet. Die kleinen und grossen Bosheiten, mit denen Tappert seine Leser zu amüsieren suchte, sind freilich nicht ernst zu nehmen; aber auch andere Kritiker haben an der Symphonie wenigstens das auszusetzen, dass sie eine Menge theatralischer, vom Symphonischen weit abliegender Züge enthalten soll. Dieser Vorwurf wird auch bei Gelegenheit der Aufführung in Dresden von Hermann Starcke erneuert: „Die Stilgattung," sagt dieser, „ist durch die opern-

Digitized by Google

hafte Veranlagung des Ganzen öfters verletzt. Der tragische Vorwurf des Werkes, der auf irgend einer Heldensage basieren mag, vielleicht auf Vorgängen ähnlich den Nibelungen, ist öfters zu prunkvoll, zu theatralisch behandelt und schiesst in teilweiser instrumentaler Überladung weit über das Ziel hinaus, das die vollendetste der Kunstformen, die Symphonie, sich stecken darf.“ Von theatralischen Zügen und opernhafter Veranlagung zu reden, ist offenbar Übertreibung. Ein dramatischer Zug tritt zwar in dem Werke entschieden hervor, aber dass dieser der Wirkung Eintrag thut, kann man nicht behaupten; im Gegenteil wird die C-moll von manchen Beurteilern, wie z. B. von Bernhard Vogel (in den Leipziger Nachrichten) und von Bernhard Seuberlich (im Leipziger Generalanzeiger) höher gestellt als die D-dur-Symphonie, und diese Bevorzugung erklärt sich wohl zumeist daraus, dass sie durch das dramatische Element an Grösse gewonnen hat.

Der andere Vorwurf ist der, dass für den Komponisten die kontrapunktische Arbeit mehr Wert hat als die thematische Erfindung. Indessen wird dieser Vorwurf von dem Rezensenten selbst auf das rechte Mass herabgesetzt, indem er hinzufügt: „In dieser technischen Arbeit weiss Klughardt von Anfang bis zu Ende zu interessieren und entwickelt eine Lebendigkeit, die nirgends den Ton der Trockenheit, der sonst der musikalischen Kontrapunktik so leicht anhaftet, aufkommen lässt.“

Digitized by Google

Von den erwähnten Einwürfen abgesehen, hat sich die Kritik im ganzen sehr günstig über das Werk ausgesprochen. Beachtenswert ist namentlich eine Rezension aus New-York, wo die Symphonie in der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt worden war. In dieser Rezension wird unter anderem gesagt: „Klughardts C-moll-Symphonie ist ein durchaus nobles Werk, gediegen im Bau, klar und übersichtlich in der thematischen Struktur, voll schöner Gedanken, reich an melodischer Erfindung. Es ist kein ungegorner Most, kein genialischer Überdrang, kein titanenhaftes Emporrecken und Stürmen, aber auch kein staubig-pedantisches Gelehrtenprodukt, was Klughardt uns hier bietet; es ist edle, gereifte Männlichkeit, die immer schnurgerade auf ihr Ziel los geht, einfach und würdig. Während die Tendenz der erfindungsarmen Modernen dahin geht, kurze Gedankenstrünkchen mit einem wildrankenden orchestralen Gewebe zu umhüllen, an die Stelle der freien Erfindung unaufhörliche Modulations- und Harmonisationsabänderungen zu setzen, verlegt Klughardt den Schwerpunkt seines Schaffens in die vollausgereifte, abgerundete Melodie, welche er mit erstaunlichem kontrapunktischen Geschick in streng symphoniemässiger Form verarbeitet. Diese kontrapunktische Virtuosität springt namentlich im zweiten und vierten Satz sehr deutlich in die Augen. Wie im zweiten Satze Thema und Gegenthema von den einzelnen Instrumentengruppen gegen einander ins Feld geführt werden, ist einfach be-

Digitized by Google

wunderungswürdig; ebenso die Art und Weise, wie sich im Finale aus dem ersten Motiv die riesige Steigerung entwickelt."

Zum Schluss mögen noch einige Urteile aus deutschen Blättern folgen. Im Leipziger Tageblatt rühmt F. Pfohl die Symphonie als ein Werk, das in allen seinen Teilen die gestaltungskräftige Hand eines ausgereiften Künstlers offenbart. Im Chemnitzer Anzeiger wird sie ein Meisterwerk allerersten Ranges genannt; sehr begeistert äussert sich auch die andere Chemnitzer Zeitung. Die Aufführung der Symphonie in Dessau unter Herrn Kapellmeister Mikoreys Leitung (am 13. Oktober 1902) hat das günstige Urteil über sie aufs neue bestätigt.

Das Jahr 1892 brachte Klughardts fünfundzwanzigjähriges Kapellmeister-Jubiläum. Am 1. Oktober 1867 hatte er in Posen zuerst Verdis Troubadour dirigiert. Er hatte diesen Tag nur im Kreise der Seinigen feiern wollen, da aber das Datum aus dem Theater-Almanach leicht zu ersehen war, so erhielt die Feier eine weitere Ausdehnung. Es kamen Ovationen vom Hessischen Gesangverein, der Hofkapelle, der Militärkapelle, von den Solisten der Oper und ausserdem Glückwünsche und Geschenke zahlreicher Verehrer von nah und fern. Am 4. Oktober fand dann im Bahnhofshotel ein Festkommers statt, wo Direktor Wickenhagen als Vertreter der Singakademie die Ansprache hielt.

Am 16. November wurde in Berlin im Saale der Singakademie ein Sextett in Cis-moll von Klughardt

Digitized by Google

aufgeführt, das aber im Verzeichnis seiner Werke nicht genannt ist. Ursprünglich zählte es als Opus 58; jetzt steht an dieser Stelle eine andere Komposition. Die übermässige Schwierigkeit des Werkes, welche nicht erwarten liess, dass sich häufig sechs dafür geeignete Spieler zusammenfinden würden, bestimmte ihn wohl, dieses Sextett zurückzuhalten. Über die erwähnte Aufführung berichtet er selbst in einem Briefe vom 28. Dezember 1893. „Der alte Meister Joachim war so überaus gut zu mir, und seine Genossen erwiesen mir einen so wohlthuenden Respekt, dass ich mir fest vorgenommen habe, die dumme Bescheidenheit abzustreifen und der energisch-freundlichen Aufforderung, „gute Nachbarschaft zu pflegen", mit Bewusstsein Folge zu leisten. Die echten Grossen sind doch meist die freundlichsten. Das habe ich wieder bei Joachim jetzt erfahren. Die vielbeschäftigten Berliner Künstler widmeten meinem übrigens rasend schwierigen Sextett die liebevollste Sorgfalt, sie probierten in meiner Gegenwart, jede Einrede von meiner Seite huldvoll gestattend, drei volle Stunden an dem Werke, nachdem sie bereits zwei Vorproben gemacht hatten. Die Generalprobe am Konzerttage selbst war dann öffentlich und ging natürlich glatt von statten. Im Konzert war es rührend, wie mich Joachim (die Geige unter dem Arm) von meinem Platz weg auf das Podium holte, um mich dem applaudierenden Publikum vorzuführen."

Digitized by Google

Von Rezensionen liegt uns nur die folgende aus der Nationalzeitung vor: „Der neuen Arbeit glauben wir den Vorzug vor den früheren geben zu können. Neben der sicheren Herrschaft über das Material, die im ganzen einen wohlklingenden, oft anziehenden und bedeutenden Satz ergiebt, zeichnet sich das Sextett durch Einheit der Stimmung aus. Vorherrschend ist ein tiefbewegtes Klagen gleich dem Druck einer quälenden Erinnerung. In stürmischer Unruhe stimmt der erste Satz diesen Ton an, im zweiten sammelt sich das Gemüt zu stiller Melancholie in einem schönen Thema, welches anziehend bearbeitet und mit grossem Geschick kontrastiert wird. Im Scherzo klingt die Unruhe des ersten Satzes nach, ein Kampf zwischen Sehnen und Verzagen, wobei sich Hauptsatz und Trio mit zwei ausdrucksvollen Melodien gegenüberstehen. Zwischen Scherzo und Finale befindet sich ein Andante als Intermezzo von ergreifender Wirkung. Ein kurzes Thema im Charakter eines deutschen Volksliedes zieht in geist- und seelenvollen Variationen an uns vorüber. Bis auf die allzu hohe Lage der Violine in der ersten Variation kommt hier die Klangschönheit der Instrumente am meisten zur Geltung. Das Finale nimmt zwar nicht ohne Seelenwunden, aber doch rüstig den Kampf des Lebens wieder auf und schliesst mit einem doppelt fugierten kunstreichen und wirksamen Sätzchen. Alles ist kurz gehalten, daher die Dauer der fünf Sätze nicht über eine halbe Stunde. Schon das Scherzo wurde Da capo begehrt,

Digitized by Google

noch mehr das Andante mit der Volksmelodie. Am Schluss konnte der Komponist selbst den stürmischen Beifall entgegen nehmen."

Über ein nicht ediertes Werk so ausführlich zu berichten, könnte zwecklos erscheinen; darum mag gleich hier bemerkt werden, dass es umgearbeitet wurde und späterhin als Symphonie in die Öffentlichkeit getreten ist. In einem Briefe vom 10. August 1895 heisst es zwar: „Das Cis-moll-Streichsextett habe ich überarbeitet, aber es bleibt in seiner Originalfassung"; doch ist Klughardt nachher anderen Sinnes geworden, worüber bei Besprechung der betreffenden Symphonie das Nötige mitgeteilt werden soll.

Opus 59, das bekannte Konzert für Violoncell (A-moll), wurde am 6. Dezember 1894 im neuen Gewandhause zu Leipzig unter Leitung des Komponisten von Julius Klengel vorgetragen. Es ist bald populär geworden, hat es doch vor manchem anderen Werke dieser Gattung den grossen Vorzug, dass es nicht durch Häufung virtuoser Kunststücke, sondern durch die Schönheit der musikalischen Gedanken zu wirken sucht. Freilich gehört ein tüchtiger Spieler dazu, um diese oft ernsten, ja strengen Schönheiten herauszuholen. In den Leipziger Neuesten Nachrichten wird die Komposition in folgender Weise charakterisiert: „Ohne langen Umschweif bemächtigt sich das Violoncell einer ausdrucksvollen Cantilene, die später von einer niedlichen Flötenmelodie umrahmt wird; ein geheimnisvolles, mit Posaunenakkorden beinahe Götter-

Digitized by Google

dämmerungskolorit erzielendes Orchesterzwischenspiel bereitet auf eine neue Melodie des Soloinstrumentes vor; zu rechter Zeit unterbricht ein frisches Orchestertutti die langen lyrischen Träumereien und bahnt eine hellere und kräftigere Stimmung an, die selbst den hymnenhaft ausklingenden Schluss durchdringt.“ Ausser Klengel haben sich namentlich Hausmann, Hartmann aus Mannheim und Brückner aus Wiesbaden um die Verbreitung dieses Konzertes verdient gemacht.

Opus 61 ist das zweite Streichquartett (in D-dur). Aufführungen werden erst in den Jahren 1898 und 1899 (Berlin, Bonn, Köln, Zerbst) und 1900 (in Hannover) erwähnt. Über die erste teilt uns ein Brief Klughardts vom 13. Januar 1898 einiges mit: „Die Vier (das Joachim-Quartett) haben gespielt wie die Götter. Das Publikum fühlte das, denn nach jedem Satze mussten die Ausführenden sich zwei- und dreimal verneigen, und am Schlusse wurde der Komponist zum zweimaligen Knix an der Hand des unvergleichlichen Quartettmeisters gezwungen. Es ist doch etwas Schönes, so gespielt zu werden. — Der zweite Satz (Andante) dieses Quartetts ist mir seit seinem ersten Entwurfe im Kühnauer Schlossgarten dermassen lieb, dass ich mich eigentlich immer fürchte, ihn einer „Auffassung“ preisgeben zu müssen. Aber Joachims haben ihn so gespielt, wie ich ihn empfinde, so ganz und gar harmlos, keusch, ohne sentiment, so wie ein altes Marienlied: fromm und innig. Der Vogel zwitscherte in der zweiten Geige und die

Digitized by Google

Bäume rauschten leise in der Bratsche und die Sonne schien hell. Und der herrliche Joachim rückte die Brille vor nach jedem Satze, und Hausmann, der beste aller Quartettcellisten, sah verstohlen zu mir hin, und seine Mutter, die alte, würdige siebzigjährige Frau Hausmann, die ihren Brahms heute noch spielt, lächelte mir zu, als ob sie mich der Genossenschaft der Ausführenden wert befände."

Klughardt hat sich in diesem Werk enger als bisher an die Klassiker angeschlossen, ohne sich indessen Zwang aufzuerlegen und seine Eigentümlichkeit zu verleugnen. In sehr anerkennender Weise spricht sich die Kölnische Zeitung hierüber aus. „Die Arbeit verrät überall die Meisterhand; als besonders geschickt sind uns die Durchführung des ersten Satzes, die Rückleitung zur dritten Wiederkehr des Hauptthemas des in freier Rondoform gehaltenen letzten Satzes in Erinnerung geblieben. Aber auch das an Schuberts Tonfreude mahnende Andante espressivo fesselt durch die stetige Variierung der die Hauptmelodie umspielenden Instrumente. Der Stimmungsgehalt des Werkes, der ins zierlich Angenehme fällt, tritt hinter der feinen Arbeit zurück, freilich auch hinter dem Klangwohllaut, der dem Werke entströmt, wenn es geschickten Händen anvertraut ist."

Eine hervorragende Stellung unter Klughardts Kammermusikwerken nimmt das nun folgende Streichquintett in G-moll (Opus 62) ein, das am 2. Juni 1894 auf dem Musikfest in Weimar (Prill und Genossen),

Digitized by Google

am 17. November im Gewandhause zu Leipzig, am 13. Dezember in der Singakademie zu Berlin, am 18. Februar und 1. März 1895 im Tonkünstlerverein zu Dresden und dann wieder in Berlin (Joachimquartett) gespielt wurde. Von den zahlreichen weiteren Aufführungen ist namentlich die in Lissabon (30. Januar 1899) zu erwähnen; hier war auch das Programm mit Klughardts Porträt geschmückt. Die Leipziger Zeitung sagt über dieses Quintett: „Das Ganze ist ebenso reizvoll wie tief, und man kann ihm den wahrhaft glänzenden Erfolg, den es bei seiner Erstaufführung vor einer bekanntlich zu Zweidritteilen aus Musikern bestehenden Zuhörerschaft errang, von Herzen gönnen. Vielleicht wäre der Titel „Bilder aus der Pussta“ nicht unpassend. Denn die Musik trägt hier, namentlich im ersten und letzten Satze, ein unverfälscht magyarisches Gepräge, das sich auch in dem fast zu häufig wechselnden Rhythmus zeigt; die Reminiscenzen an ungarische Volksweisen sind äusserst glücklich verwebt.“ Dass diese Auffassung richtig ist, zeigt Klughardts scherzhafte Bezeichnung des Quintetts als „Zigeuner und Schatz seiniges“. Ähnlich wie in der Leipziger Zeitung wird die Komposition auch in einer Berliner Kritik charakterisiert: „Träumerische Schwermut, hellaufflackernde Leidenschaft, gemütvolle Weichheit, wirbelnde Unruhe und wilde Tanzlust kommen hier zum Ausdruck.“ Hinzugefügt wird noch: „Das Werk ist als Ganzes so wohl gelungen, dass keiner der Sätze gegen den anderen als bedeutsamer erscheint.“

Digitized by Google

Dem Gebiete der Kirchenmusik, das Klughardt zuerst in seiner Grablegung Christi betreten hatte, wendet er sich abermals zu in seinem Opus 65: Der hundertste Psalm (Jauchzet dem Herrn alle Welt!), komponiert für Chor, Basssolo und Orchester. Beim Bernburger Musikfeste im Mai 1895 kam dieser Psalm zuerst (nach dem Manuskript) zur Aufführung. Nach Martin Krauses Urteil zeigt sich Klughardt in diesem Psalme als ein Musiker, „dem die geheimsten Künste des Kontrapunktes zu Gebote stehen, der mit spielender Leichtigkeit musikalische Knoten schürzt und löst, dem die Ausdrucksfähigkeit des Chores in seltenem Masse offenbar wurde." Sehr anerkennend spricht sich auch Max Hasse aus.

Opus 67 ist betitelt: Auf der Wanderschaft. Sechs Klavierstücke. Dieses Werk, das auch eine Bearbeitung für Orchester erfuhr und orchestral gedacht ist, entstand bei einem Aufenthalte im Harze. Es ist Seiner Hoheit dem Erbprinzen Friedrich von Anhalt und Ihrer Grossherzoglichen Hoheit der Erbprinzessin Marie von Anhalt in dankbarer Erinnerung — der Komponist war Gast der hohen Herrschaften gewesen — ehrfurchtsvoll gewidmet. Auch hier kommt wieder, wie schon früher in der Konzert-Ouvertüre G-dur, Klughardts Freude an der schönen Natur zum herzerquickenden Ausdruck, am anmutigsten in Nr. 2, dem Waldbächlein, dessen munteres Geplauder sich übrigens auf dem Klavier noch besser macht als in der Orchester-Bearbeitung. Die Bezeichnung von

Digitized by Google

Nr. 3 „An der Klause“ hat Bezug auf ein herzogliches Waldhaus in der Nähe von Ballenstedt. Nr. 5 „Beim Tanz“ zeichnet sich durch originelle Rhythmik aus. Das Ganze ist für Klavierspieler eine sehr dankbare, aber — trotz anscheinender Leichtigkeit — nicht zu unterschätzende Aufgabe.

Opus 68 bringt das berühmte Violinkonzert, das im Sommer 1895 auf dem Stubenberge gearbeitet oder doch vollendet worden ist. Eine treffende Charakteristik des Werkes giebt die Nationalzeitung: „Klughardts Arbeit ist glänzend, für den Virtuosen dankbar, dabei geistvoll in der Erfindung und wirksam instrumentiert. Der zweite Satz ist eine dramatische Szene. Den bittenden Melodien der Geige setzt das Orchester in einem furchtbaren Unisono die unerbittliche Macht des Schicksals entgegen. Orpheus steht den Dämonen des Hades gegenüber. Er siegt, und Lebenslust und Freude pulsiert in dem inhaltreichen Final-Rondo“.

Zur Verbreitung der Komposition hat namentlich Karl Prill beigetragen, der es im Oktober 1895 in Berlin spielte, am 2. November in Magdeburg (Loge Harpokrates), am 14. November im Gewandhaus zu Leipzig, dann in Prag, Frankfurt am Main, Altenburg und anderen Städten; ferner Hofkonzertmeister Seitz aus Dessau (Magdeburg, Brandenburg, Köthen, Dessau), namentlich aber Joseph Debroux aus Paris. Dieser letztere hat das Werk in den Konzertstädten von Paris bis Petersburg populär gemacht. Sein Wunsch,

Digitized by Google

es dem Komponisten selbst vorzuspielen, führte ihn auch nach Dessau. Bei dieser Reise, wo er zunächst (am 18. Februar 1899) in Köln auftrat, hatte er vorher auf der Zollabfertigungsstation Herbesthal noch ein kleines Abenteuer. In der Zollhalle daselbst spielte sich, wie die Kölnische Zeitung erzählt, zwischen Debroux und einem pflichtgetreuen Einnehmer folgendes Gespräch ab: „Ist Ihr Instrument alt oder neu?" „Alt." „Wie alt?" „Zweihundert Jahre." (Der Zolltarif schreibt nämlich nur die Besteuerung neuer Instrumente vor.) Damit war das Examen noch nicht zu Ende. „Spielen Sie selbst?" Der Franzose, der die Frage als Befehl auffasste, beantwortete sie mit dem Vortrag einer Bachschen Gavotte. Die Insassen des Zollsaales waren zuerst verblüfft, dann begeistert, und dies um so mehr, als sich unter den Reisenden wie unter den Beamten verschiedene musikalische Seelen befanden. Im Triumphzug wurde der Künstler in den Wartesaal und dann in den Zug geleitet. Nicht einmal sein Glas Echtes durfte er bezahlen." So weit die Kölnische Zeitung. Das Auftreten des Herrn Debroux in Dessau wird Vielen noch in erfreulicher Erinnerung sein. Die Sicherheit seiner Technik, die Fülle des Tones und die scheinbare Mühelosigkeit des Vortrages brachte die Komposition Klughardts zur vollen Geltung. Jetzt wird das Violinkonzert — ebenso das andere für Violoncell — auf den Konservatorien namentlich Süddeutschlands überall fleissig gespielt, so dass beide Werke in Zukunft wohl noch

Digitized by Google

häufiger in den Konzertsälen erscheinen dürften, als es jetzt schon der Fall ist. Das für Cello ist melodiöser und deshalb auch beliebter; trotzdem möchte das Violinkonzert noch höher stehen.

Aus dem Jahre 1897 stammt die fünfte Symphonie (C-moll, Opus 71). In einem Briefe vom 3. Mai 1897 äussert sich Klughardt über dieses Werk folgendermassen: „Die beiden äusseren Sätze (diese Symphonie hat nämlich fünf) sind anders geworden; die Orchestersprache mit ihrem Reichtum an Kraft und Farbe, mit ihrer vielstimmigen Zunge und Kehle redet sich recht gründlich darin aus. Ich bin froh, dass ich der Symphonie ihr Recht an diesen weitatmigen, kraftstrotzenden Themen eingeräumt habe. Die drei Mittelsätze singen und sagen von manchem Herrlichen, was die Menschenbrust zu träumen nimmer aufhören wird. Und weil ich das Ganze für ein tüchtiges Ganzes halte, darum führe ich die Symphonie am 9. Mai in Köthen bei unserm elften Anhaltischen Musikfeste zum erstenmale auf."

Weitere Aufführungen fanden dann, soweit dem Verfasser bekannt, im Jahre 1901 in Berlin, Pirmasens und Basel (Volkland) statt. Die Berliner Kritik spricht sich sehr günstig aus, nur findet man den ersten Satz in seiner Gedankenentwicklung etwas unruhig, da er von vornherein jenes chaotische Drängen der Motive und Modulationen zeige, welches nur im Mittelteil eines solchen Satzes an der rechten Stelle sei; doch wird von anderer Seite auch

Digitized by Google

anerkannt, dass dieser Satz durch den Ernst seiner Gedanken und die originelle Art ihrer symphonischen Verwendung lebhaftes Interesse errege. Der zweite Satz wird als ein inniges, sehr klangschönes Adagio gerühmt. Die Neuerung bei dieser Symphonie, dass nämlich nach dem Scherzo, das mit seinen Rhythmen und Hornklängen an eine Jagdszene erinnert, noch Variationen über ein volkstümliches Thema folgen, wird als berechtigt anerkannt, weil dieses Intermezzo nicht lose, wie in einer Suite, mit den anderen Sätzen verbunden sei, sondern mit innerer Notwendigkeit aus dem Stimmungsgehalt des Ganzen sich entwickle. Am meisten Beifall findet das Finale; es wird als das am glücklichsten erfundene Stück bezeichnet. Die unruhige Gestaltung, die man am ersten Satze getadelt hatte, wird hier als berechtigt anerkannt wegen der launigen Lebhaftigkeit, die den Grundton des Finale bildet. — Bei der Berliner Aufführung (im Philharmoniekonzert) dirigierte der Komponist auf Nikischs Einladung selbst.

Aus dem Jahre 1898 ist eine besondere Auszeichnung zu erwähnen. Die Akademie der Künste in Berlin erwählte in ihrer Sitzung vom 15. Januar Klughardt zum ordentlichen Mitgliede. Das Diplom datiert vom 9. Februar.

Digitized by Google

Achtes Kapitel.

Die Zerstörung Jerusalems.

Es ist schon früher hervorgehoben worden, dass Klughardts Veranlagung eine eminent dramatische war. Die wenig ermutigenden Erfahrungen aber, die er mit der Oper gemacht hatte, waren für ihn Veranlassung gewesen, sich auf längere Zeit vorzugsweise der Kammermusik zuzuwenden, wo seine erstaunliche polyphone Kunst sich freier bethätigen konnte, als es in der Oper möglich war. Den Höhepunkt seines Schaffens sollte er aber erst dann erreichen, als er sich demjenigen Gebiete zuwandte, auf welchem beide Richtungen seines Talentes sich in glücklichster Weise zusammenfanden, dem Oratorium. Insofern sind seine Opern den beiden Hauptwerken seines Lebens, der Zerstörung Jerusalems und der Judith, wenigstens indirekt zu gute gekommen, wenn er auch nicht, wie Händel, die Hauptnummern jener früheren Werke direkt für die Oratorien verwenden konnte. Als nicht

Digitized by Google

zu unterschätzende Vorübungen sind auch die Grablegung Christi und der hundertste Psalm anzusehen; aber zur vollen Entfaltung kommt seine reiche Begabung doch erst in der Zerstörung Jerusalems. Hier findet er sich selbst, hier tritt die Totalität seines Wesens frei und mächtig hervor, hier kommandiert er die Kunst als souveräner Gebieter.

Es ist bekannt, dass Klughardt die Anregung zu dem genannten Oratorium durch das gleichnamige Gemälde Kaulbachs erhalten hat, das er in München öfters zu betrachten Gelegenheit hatte. Ein Kupferstich danach war in seinem Zimmer als Wandschmuck angebracht. Mehrfach äusserte er auch den Wunsch, ein Oratorium zu schreiben, das den Gegenstand in einer der Kaulbachschen Schöpfung analogen Weise behandelte. Und gewiss gab es, um diese weltgeschichtliche Begebenheit im Rahmen eines Oratoriums darzustellen, kein geeigneteres Mittel, als dass man sie, so zu sagen, vom historischen auf den mythologischen Boden verpflanzte und die Handlung derartig konzentrierte, wie es schon der Maler hatte thun müssen. Jedenfalls spricht der Erfolg für die Richtigkeit des Verfahrens.

Im Juli 1896 ist das Werk, soweit es sich nämlich um die eigentliche Erfindung handelt, auf dem Stubenberge bei Gernrode entstanden. Bei seiner Ankunft dort am 2. Juli wurde Klughardt mit dem Texte überrascht, und schon am Nachmittage standen mehrere wichtige Motive fest. Es ist das Werk so recht

Digitized by Google

eigentlich aus dem Ganzen gearbeitet worden, indem zunächst die Hauptmotive bestimmt und die wichtigsten Nummern beider Teile skizziert wurden; Ahasver und die Arie „Jerusalem, ach wenn du es doch wüsstest" gehören daher zu den am frühesten entstandenen Stücken. Dann kamen die Verbindungsglieder an die Reihe und in vier Wochen war das Werk so weit gediehen, dass der Komponist es im Familienkreise zu Gehör bringen konnte. Was so in ununterbrochenem Schaffen aus einunderselben Stimmung hervorgegangen war, trägt daher auch einheitlichen Charakter; es ist ein Werk aus einem Gusse. Die weitere Arbeit mochte dann mit Unterbrechungen erfolgen, wie Zeit und Lust sich einfanden. So ist die Partitur erst in der Zeit vom 22. Februar 1897 bis zum 1. März 1898 fertiggestellt worden, bald darauf auch der Klavierauszug. Den Verlag übernahm Giessel in Bayreuth.

Die ersten Aufführungen fanden statt in Solingen (15. April 1899), Magdeburg (19. April), Dessau (6. Mai) auf dem 12. anhaltischen Musikfeste, zu dem eine Reihe auswärtiger Blätter Rezensenten abgesandt hatten, und in Regensburg (25. Mai). Der Erfolg war durchschlagend. Achtzig Aufführungen in drei Jahren (ausserhalb Deutschlands in Burgdorf in der Schweiz, in Dordrecht, St. Gallen, Groningen, Leeuwarden, Middelburg, Milwaukee, Riga, Rotterdam und Zwolle) — das ist bei einem Oratorium wohl ohne Beispiel. Welche glänzende Aufnahme das Werk

Digitized by Google

überall fand, bezeugen hunderte von Berichten in Zeitungen und musikalischen Blättern; noch deutlicher aber ist es aus den Depeschen und Briefen zu erkennen, die unter dem frischen Eindrucke des Erlebten dem Komponisten zugesendet wurden. Nur einiges davon wollen wir hier mitteilen, um nicht durch Wiederholungen zu ermüden. Die erste Freudenbotschaft kam aus Solingen, wo die Zerstörung am 15. April aufgeführt worden war. Die Depesche lautet: „Herzlichen Glückwunsch zu dem grossen, warmen und aufrichtigen Erfolge! Es herrschte nur eine Stimme, das man es mit herrlicher, mit wirklicher Musik zu thun habe. Ich bin stolz darauf, der erste gewesen zu sein, der das erhabene Werk herausgebracht hat. Ihnen meinen herzlichsten Dank! Fritz Binder.“ Hierzu fügen wir noch eine Depesche aus späterer Zeit vom Lithauischen Musikfeste in Gumbinnen. „Die Aufführung der Zerstörung ist bei hochbegeisterter Aufnahme tadellos glänzend verlaufen als Hauptwerk des dritten Lithauischen Musikfestes. Heil Dir, ruhmprangender Meister!“ Unterzeichnet haben sich die Solisten Fräulein Hedwig Kaufmann, Frau Lula Myss-Gmeiner, Ludwig Hess und Franz Fitzau, sämtlich aus Berlin, und der Dirigent Meyer-Stolzenau. — Nun noch ein Brief aus St. Gallen. Der Domkapellmeister Stehle schreibt: „Obwohl Ihnen leider gänzlich unbekannt, kann ich doch nicht umhin, Ihnen aus vollem Herzen und in aufrichtigster Bewunderung zu dem wahrhaft herr-

Digitized by Google

lichen Werke zu gratulieren, das gestern die grosse, dicht gedrängt volle Kirche zu St. Laurenz in lautlosester Stille erbaut hielt und — wäre es nicht dem Orte und Anlasse zuwider — Beifallsstürme entfesselt hätte, wie man sie vielleicht zuvor selten oder nie vernommen. Man wusste nicht, sollte man den so prächtigen Chören oder den ausserordentlich genial gezeichneten Orchestermalereien oder den ergreifenden Solis oder dem von Klangschönheit wahrhaft triefenden Ensemble Nr. 14 den Vorzug geben. Man würde nicht fertig, die Schönheiten des Werkes alle aufzuzählen. Möge — und es wird solches geschehen — es den Siegeszug durch alle Konzertinstitute rasch durchlaufen!"

Von anderen Aufführungen, bei denen der Komponist selbst dirigierte, können wir aus eigener Anschauung ebenso Erfreuliches berichten, so z. B. von Berlin, wo diese am 22. November 1899 im Opernhause stattfand. Bei der Generalprobe, zu der vorzugsweise die eigentlichen Musikfreunde sich einzufinden pflegen, konnten nicht alle Einlass erlangen, obwohl das Orchester ausgeräumt war. Schon geraume Zeit vor Beginn drängte sich durch den Strom der Hineingehenden der rückläufige Strom derer, die keinen Platz hatten finden können. Während der Aufführung selbst herrschte atemlose Stille in dem weiten Hause, aber am Ende jedes Teiles erscholl ein stürmischer, mit elementarer Gewalt losbrechender Beifall. Es hatte etwas Berauschendes, diese Tausende

Digitized by Google

von Händen zu sehen, die sich begeistert dem Komponisten entgegenstreckten, um in siebenfach wiederholten Beifallsstürmen ihm ihre Huldigung darzubringen. Dieselben Szenen wiederholten sich dann am Abend.

Der ungewöhnliche Erfolg des Werkes erklärt sich daraus, dass alle begünstigenden Faktoren sich hier endlich zusammengefunden hatten. Der erste und für den Erfolg wichtigste Faktor ist wohl die glückliche Wahl des Gegenstandes, und dieses Verdienst gehört dem Komponisten selbst. Ein grosses, erschütterndes Ereignis, bei welchem das Eingreifen einer höheren Macht deutlicher als sonst zur Erscheinung kommt, kann von vornherein auf lebhafte Anteilnahme rechnen. Dazu gesellt sich der weitere Vorteil, dass der Gegenstand durch Mannigfaltigkeit der Charaktere, der Situationen und Stimmungen, durch wirkungsvolle Gegensätze und Steigerungen das Interesse stets lebendig erhält und dass er Gelegenheit bietet, Chöre, Soli, Ensembles und Instrumentalsätze sich einander in gefälliger Weise ablösen und mit einander kontrastieren zu lassen. Auch liess sich das Ganze leicht in wenige grosse Szenen sondern, so dass der Charakter des Erhabenen gewahrt blieb.

Die Szene mit Ahasver hat freilich verschiedene Beurteilung erfahren. Und wie es beim Kopieren von Gemälden leicht geschieht, dass das Helle heller und das Dunkle dunkler gemacht wird, als es ur-

Digitized by Google

sprünglich sein sollte, so verstärken sich auch in den aufeinander folgenden Rezensionen Lob und Tadel. In den Besprechungen der erwähnten Szene erscheinen nun Klimax und Antiklimax in folgender Gestalt:

1. Als ein besonders glücklicher Wurf ist die Ahasver-Episode zu verzeichnen.	1. Nur eine Szene, die des Ahasver, schien uns nicht in den Rahmen der Dichtung zu passen, wenn sie auch dem Schöpfer des Werkes willkommene Gelegenheit bot, neue Seiten seiner Schaffenskraft uns vor Augen zu führen.
2. Als einen überaus glücklichen Gedanken muss man diese Episode bezeichnen, in welcher das häufig angewandte Leitmotiv der ganzen Szene ein äusserst charakteristisches Gepräge verleiht.	2. Ziemlich deplaziert erscheint uns der von Dämonen verfolgte Ahasver.
3. Der ganze genial erfundene und kunstvoll durchgeführte Satz mit seiner stark realistischen Tonmalerei ist von packender Wirkung.	3. Völlig überflüssig war die Einführung des ewigen Juden.
4. Den Höhepunkt erreicht das Oratorium im zweiten Teile, und zwar in dem Chor der Dämonen.	4. Trotz des im musikalischen Ausdruck vortrefflich geratenen Dämonenchors fällt die ganze Gruppe samt Ahasver aus dem Werke heraus. Ich rate, bei Aufführungen die Ahasverszene zu streichen.

Ich bemerke dazu, dass die günstige Auffassung von Köln ausgeht und sich den Rhein entlang bis

Digitized by Google

nach Holland abwärts und bis zur Schweiz aufwärts verbreitet hat, während die ungünstige Auffassung, deren Ursprung in Magdeburg zu suchen ist, das Flussgebiet der Elbe beherrscht. Wägt man die entgegenstehenden Ansichten gegen einander ab, so ergiebt sich als Resultat, dass die Szene bleiben muss, wie sie ist. Die Gesetze des Dramas sind eben nicht ohne weiteres auf ein Oratorium anzuwenden, wo das musikalische Interesse den Ausschlag giebt.

Was nun die Hauptpersonen der Handlung anlangt, so hat der „erhabene Fanatismus" des Hohenpriesters allseitige Anerkennung gefunden, während Titus gelegentlich beanstandet und von einem Rezensenten als Reformrömer bezeichnet wird. Es ist aber zu berücksichtigen, dass Titus bei den Zeitgenossen amor et deliciae generis humani heisst, und dass die ihm in den Mund gelegten Äusserungen historische Grundlage haben.

Doch wenden wir uns nun zur Komposition!

Klughardt selbst hat sich (nach dem Lokalanzeiger) über sein Werk in folgender Weise geäussert: „Ich habe den Versuch gemacht, ein Oratorium zu komponieren, in welchem die alte Chorform mit ihren Wiederholungen und Steigerungen zwar beibehalten, andererseits aber auch der Chor deklamatorisch charakterisiert wird. In der Behandlung der Einzelgesänge folgte ich den Bahnen, die uns Wagner gezeigt hat, d. h. ich war bemüht, Arien und Zwiegesänge fortlaufend dramatisch ohne wieder-

Digitized by Google

kehrende Variationen zu gestalten." Sein Verfahren hat nicht überall volle Zustimmung gefunden; die wirklich urteilsfähigen Kritiker jedoch rechnen es ihm als Verdienst an, „dass er nicht als kühner Neuerer hat glänzen wollen, sondern in edler Kunstbegeisterung den Bahnen gefolgt ist, die vor ihm unsere grossen Meister gewandelt sind". In diesem Sinne äussert sich auch Reimann. „Klughardt", sagt er, „zeigt sich in diesem Werke als ein Meister ersten Ranges, der die alte wie die neue Kunst vollständig beherrscht, der weder die eine noch die andere gering achtet, sondern ein bewundernswertes Geschick in der Erfindung neuer und in der originellen Ausgestaltung der hergebrachten polyphonen Formen mit der ganzen vokalen und instrumentalen Technik der Neuzeit verbindet". „In dieser genialen Stylvereinigung", heisst es im Darmstadter Tageblatt, „erblicken wir die musikalische Bedeutung des Klughardtschen Oratoriums, die ihm einen musikgeschichtlichen Wert verleiht".

Dass Klughardt, der gleich Händel von der Oper zum Oratorium kam, den dramatischen Grundzug seines Wesens hier aufs herrlichste entfalten konnte, versteht sich bei der Natur des darzustellenden Gegenstandes von selbst. Die leidenschaftliche Sprache des Dramas tönt uns überall entgegen. Mit welcher Lebendigkeit ist die Fanatisierung des Volkes durch den Hohenpriester geschildert! Welche Kraft der Steigerung zeigt sich schon bei dieser Szene

Digitized by Google

und weiterhin durch das ganze Werk! „Ohne dass kaum einmal irgendwo ein Zurückgehen oder eine Ermattung zu spüren wäre, strömt Handlung und Musik unaufhaltsam, dabei in reichster Abwechslung, dem Höhepunkte im zweiten Teile zu, und wenn da der wahrhaft tief ergreifende Frauenchor beginnt: Wie bist du vom Himmel gefallen — dann empfindet man, dass man einer Offenbarung lauscht, einer Offenbarung, wie sie vom Himmel fällt und nur aus dem Herzen eines wirklich gottbegnadeten Künstlers wiedergeboren werden kann.“ (H. Reimann.) Diese unerschöpfliche Kraft der Steigerung ist um so bewunderungswürdiger, da schon im ersten Teile seltene Höhepunkte erreicht sind. Gleich der grandiose Eingangschor gehört dazu, aber darüber erhebt sich noch im Finale das Hallelujah des siegestrunkenen Volkes, ein fugierter Chor, der, wie Brandt sagt, an Ausdehnung, Ideenfülle und Gewalt kaum seines gleichen hat in der ganzen Oratorienlitteratur, ein Gebäude von überwältigender Grösse und Pracht. Sich auf solcher Höhe nicht bloss dauernd zu erhalten, sondern auch für weitere Steigerungen die Möglichkeit zu gewinnen, dazu bedarf es reicher Mannigfaltigkeit der Stimmungen und überraschender Kontraste. Hierzu helfen nicht am wenigsten die herrlichen Engelterzette, die nicht bloss ein hervorragender Schmuck des Werkes sind, sondern auch völlig die Rolle übernehmen, welche in der antiken Tragödie dem Chore zugewiesen ist.

Digitized by Google

Ehe ich auf diese Terzette näher eingehe, muss ich zunächst die irrige Ansicht zurückweisen, als ob das Terzett im Elias „Ich hebe meine Augen auf“ ihnen als Vorbild gedient hätte. Wer Augen hat zu sehen, kann sich leicht überzeugen, dass das Engelterzett in der Zerstörung Jerusalems ebenso wie alles andere dem Kaulbachschen Bilde entnommen ist. Wenn ein Musiker, wie Reimann, trotzdem zuerst an den Elias denkt, so ist das begreiflich; aber er fügt auch sofort hinzu: „Und wie ganz hervorragend charakteristisch und neu sind diese Gesänge von Klughardt geformt!“ Ein wenig anders klingt es schon, wenn Brandt sagt, dass das erste Terzett leise an Mendelssohn gemahnt. Doch könnte man sich auch das noch gefallen lassen, wenn nur diese harmlose Bemerkung den Kopisten nicht Gelegenheit geboten hätte, ihre Übertreibungen daranzuhängen. Der Berliner Lokalanzeiger bezeichnet bereits das erste Terzett als „handgreifliche Parallele zu dem bekannten Terzett des Elias“; aus der Parallele wird dann weiterhin direkte Nachahmung, und schliesslich wird sogar das, was ursprünglich nur von der einen Nummer gelten sollte, auf alle sechs übertragen. Man denke! Sechs Stücke von ganz verschiedenem Charakter, und alle sechs demselben Originale nachgebildet — welche Leistung! Doch unser Erstaunen wächst, wenn das Bisherige noch übertrumpft wird durch die Behauptung: „Die Engelterzette sind teilweise wörtlich Mendelssohn.“ Zur Entschuldigung

Digitized by Google

mag dienen, dass der betreffende Rezensent, als er diese Behauptung und Anderes von gleicher Art niederschrieb, das Oratorium überhaupt noch nicht gehört hatte.

Fragen wir also lieber bei denen an, die das Werk wirklich gehört, und zwar mit offenem Ohr und aufgeschlossenem Sinne gehört haben! „Es sind Klänge wie aus einer anderen Welt“ — so lautete im Publikum das Urteil und so äussern sich auch die berufensten Kritiker. „Die himmlischen Boten“, sagt das Gothaische Tageblatt, „sind vielleicht schon in kräftigeren Tonfarben gemalt worden, doch dürften die Klughardtschen diejenigen sein, welche dem Paradiese entstammen, in welchem man am liebsten leben möchte, jener unschuldigen, lieben Welt, wo es ewig Sonntag ist.“ Bewundernswert ist die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in den Terzetten und ebenso ihre Verwertung zu wirksamen Gegensätzen. Ernst, feierlich, mit Strenge und erschütternder Kraft verkündigen sie in dem Eingange den Willen Jehovahs; aber mit herzgewinnender Anmut erscheinen sie in der zweiten Nummer und ihr Gesang „legt sich wie Balsam auf die Seele des Hörers.“ Nach der wilden Erregung des Volkes in der nächsten Szene folgt warnend und Unheil verkündigend das dritte Terzett, in sich selbst eine Fülle von Empfindungen bergend und doch als Ganzes in Kontrast tretend zu dem voraufgehenden Sturme der Leidenschaft. Umgekehrt ist das Verhältnis am Ende des ersten Teiles: auf

Digitized by Google

den Siegesjubel des Volkes und das feierliche Opfer folgen Klänge, die wie Schauer des Gerichtes die Seele ergreifen, ein Kontrast von erhabenster Wirkung. Im zweiten Teile, wo die Unwiderstehlichkeit des heraneilenden Römerheeres geschildert ist, ertönen die Engelstimmen, auf eine höhere Hilfe hinweisend, in so feierlicher Weise, als senke sich der Himmel selbst auf die Erde herab; und so sieht man die göttlichen Boten auch wieder zum Himmel emporschweben, wenn nach dem Gesange die gebrochenen Harfenakkorde beginnen. Entzückend und tief rührend ist endlich das sechste Terzett, das zwischen den glaubensfreudigen Gesang der abziehenden Christen und die Ahasverosszene mitten hineingelegt ist und in himmlischer Klarheit von beiden sich abhebt. Das alles sind Eingebungen, wie sie nur einem Künstler zuteil werden, der auch als Mann sich noch das reine Kindergemüt bewahrt hat und das helle Kinderauge, dem allein sich die seligen Geister offenbaren.

„Ein Zug der Ehrfurcht vor der gestellten Aufgabe weht durch die ganze Komposition," und dies zeigt sich auch in scheinbar geringfügigen Dingen, so z. B. in der Gewissenhaftigkeit, mit der die historische Überlieferung gewahrt wird, sobald der Gegenstand es fordert. Dass nach dem grossen Hallelujah das Volk mit Reigentanz und Harfenspiel zum Tempel zieht, und dass dort das feierliche Opfer durch dreifach wiederholte Posaunenstösse eingeleitet und

Digitized by Google

ebenso beschlossen wird, ist historisch treue Darstellung. Von der Gestaltung des Römermotivs lässt sich dasselbe sagen. Die römische Tuba hatte nur drei Töne, die Naturtöne der Quinte und Octave, und so besteht auch das Römermotiv aus den drei Tönen As, Es und der Oktave von As. Bemerkenswert ist noch, wie dieses herrische Motiv durch die Übertragung in A-dur unerwartet einen freundlichen Charakter erhält, wo Titus den Juden freien Abzug anbietet.

In gewissem Sinne kann auch dem Instrumentalsatze, der die Erstürmung des Tempels schildert, historisches Kolorit nachgerühmt werden. Man hat diesen Satz hier und da bekrittelt, offenbar deshalb, weil man ein modernes Schlachtgemälde erwartet hatte. Man muss aber hier an Virgils Beschreibung eines solchen Kampfes denken:

„Leitern sind an die Mauern gehängt, als Schutz vor den Würfen
Streckt man die Schild' empor und fasst mit der Rechten die Zinnen."

Der Moment, wo die Mauer erstiegen ist und der Sieg als gesichert gelten kann, wird in der Musik sehr eindringlich durch das Römermotiv bezeichnet.

Die Leitmotive hat Klughardt in diesem Werke nur sparsam angewendet, aber mit grosser Wirkung. So wird das erste Motiv „Was ich gebauet habe" bei der Katastrophe vom Orchester gebracht nach den Worten: „Und in den Flammen des Tempels

Digitized by Google

vertilgt er sein eigenes Volk.“ So begegnen sich Weissagung und Erfüllung im Bewusstsein des Hörers.

Für die Sorgfalt der Charakteristik mag ebenfalls ein Beispiel angeführt werden. Wo Titus zum ersten Male auftritt, geht seinen Worten eine kurze Melodie der Celli voran, die seine Menschenfreundlichkeit und edle Gesinnung andeutet, und dieselbe Melodie wiederholt sich in weiterer Ausführung, wo er nach errungenem Siege Gott die Ehre giebt.

Doch genug der Einzelheiten. „Das Werk bietet“, wie es in einer Rezension heisst, „selbst dem Nichtkenner so viel Eigenartiges, Packendes, zwingt ihn so in seinen Bann, dass er von Anfang bis zu Ende gefesselt folgen muss. Dem Kenner aber gehen so eigenartige Schönheiten auf, er fühlt so viel Feinheit in der Form, eine so seltene Kraft des Ausdrucks und Grösse der Empfindung und wird so hingerissen durch die glänzende, ganz eigene Bahnen wandelnde Instrumentation, dass er der Offenbarung einer neuen Musikära zu lauschen glaubt“. Und Reinhold Koch sagt: „Klughardt hat sich mit seinem Oratorium unmittelbar neben die grössten unter den Oratorienkomponisten, und zwar der gesamten Litteratur gestellt. Gern überlasse ich es den musikalischen Beckmessern und Besserwissern, an dem Werke herumzumäkeln; von seinem Werte und seiner Bedeutung werden sie auch nicht ein Jota wegdisputieren.“ Hierzu fügen wir schliesslich noch Reimanns Urteil: „Man muss schon bis auf Mendelssohn, ja, trügt nicht alles,

Digitized by Google

sogar bis auf Händel selbst zurückgehen, um vollkommen ebenbürtige Meisterwerke nennen zu können. Klughardt zeigt sich in diesem Werke als ein Meister ersten Ranges, der die alte wie die neue Kunst vollständig beherrscht. Der Künstler steht jetzt im Zenithe seines Lebens, in der Vollkraft seines grossen Künstlertums. Möge er werden, wozu er die Befähigung voll und ganz an diesem Werke erwiesen hat: der Neuschöpfer der höchsten und weihevollsten Kunstgattung, der Neuschöpfer des deutschen geistlichen Oratoriums!"

Das Schicksal hat es anders gewollt.

Digitized by Google

Neuntes Kapitel.

Die Bachsche Spieluhr. Kleinere Kompositionen der Zeit von 1898 bis 1900.

Dem ausserordentlichen Erfolge der Zerstörung Jerusalems hatte es Klughardt zu verdanken, dass ihn — gleichzeitig mit dem Münchener Bildhauer Adolf Hildebrand — die Universität Erlangen im Anfange des Jahres 1900 zum Doctor philosophiae honoris causa ernannte. In dem Diplome wird er bezeichnet als „Vir illustrissimus et humanissimus, qui excellentissime clavichordio canens idemque eximius symphoniacorum magister multis modis musicis cum strepenti tibiarum, cornuum, nervorum, tubarum concentui tum tenerae paucarum fidium concordiae mandatis summam gloriam adeptus est, qui nuper praecipue dramate musico sacro de Hierosolymis deletis agente omnium qui audierunt animos gravissime affecit et admiratione sui imbuit, qui etiam modos nonnullos a Sebastiano Bach gratiose factos egregie retractando edidit."

Digitized by Google

Zur Erklärung des letzten Satzes ist Folgendes zu bemerken. Auf dem herzoglichen Schlosse zu Dessau befindet sich eine alte, der Tradition nach von Johann Sebastian Bach herrührende Spieluhr, aus der aber schon seit längerer Zeit das Werk herausgenommen war. Das Gehäuse ist von ungewöhnlicher Grösse und Form, da es ausser den Walzen auch noch eine Harfe zu beherbergen hatte. Der Hofuhrmacher Seelmann erbat sich von Sr. Hoheit dem Herzoge die Erlaubnis, nach dem Verbleiben des Werkes Nachforschungen anzustellen. Es fanden sich auch wirklich die einzelnen Teile in der Gypskammer vor, und zwar wenig beschädigt, so dass eine Wiederherstellung sich ermöglichen liess. Der Musikdirektor der Leipziger Polyphonfabrik, Herr Alfred Schweichert, wurde nun beauftragt, die Noten von den Walzen abzulesen. Dieser erklärte, nachdem er einen Tag lang sich abgemüht, es sei keine Musik herauszufinden. Auch Klughardt konnte anfänglich zu keinem Resultate gelangen, bis er auf den Gedanken kam, alles umzukehren und das Obere mit dem Unteren, den Anfang jedes Stückes mit dem Ende zu vertauschen. Jetzt war das Rätsel gelöst und es ergaben sich neun Musikstücke verschiedenen Charakters, Psalmen, Jagdstücke, Tänze, welche die Bachsche Herkunft deutlich erkennen liessen. Nur in einzelnen Takten fanden sich Dinge, welche Bach für Klavier anders gemacht haben würde; doch erklären sich die Abweichungen hinlänglich aus der Unvollkommenheit des Instru-

Digitized by Google

mentes, mit welcher der Komponist hier hat rechnen müssen. Auch die Bachgesellschaft in Leipzig bestätigte diese Auffassung. Klughardt hat die kleinen Stücke dann für Klavier (bei Breitkopf & Härtel) herausgegeben und sie auch an einem Kammermusikabend mit grossem Beifall vorgetragen. Dies sind also die „Modi a Sebastiano Bach gratiose facti."

Jene Anerkennung von seiten einer angesehenen Universität bereitete Klughardt ausserordentliche Freude. „Es ist rührend, zu beobachten," schreibt er, „wie viele Glückwünsche aus allen Himmelsgegenden einlaufen. Menschen gratulieren, mit denen ich ausser gelegentlichen Begegnungen in Bayreuth niemals zusammengekommen bin. Dann erinnert sich mancher des Pianisten von Konzertausflügen her. Die meisten knüpfen an Jerusalem an. Hier haben meine Kerntruppen mich rückhaltlos gefeiert: die Singakademie durch eine Ansprache des Vorsitzenden (Direktor Wickenhagen) und Hoch I, IV, VI, die Hofkapelle durch einen Tusch, der einsetzte, als ich in der Probe zum Beginn der Ouvertüre zu Richard III. niederschlug. Das Münchener Walter-Quartett, welches meine D-dur für den Winter angenommen hat, schrieb von der Kunstreise aus Kaiserslautern. Der alte Grützmacher aus Dresden, der mich von Klein auf kennt, schickte eine ganz prächtige Depesche u. s. w."

Die Kompositionen jener Zeit bilden einen merkwürdigen Gegensatz zu dem voraufgegangenen grossen Werke. Nach dieser dem Strengen und Erhabenen

Digitized by Google

gewidmeten Arbeit mochte ihm die Beschäftigung mit leichteren Gegenständen eine angenehme Erholung gewähren. Die erste und gelungenste dieser kleineren Arbeiten, das Märchen von den Bremer Stadtmusikanten, hat offenbar wegen des heiteren Kontrastes zur Zerstörung einen besonderen Reiz für ihn gehabt. Der Text, von Johanna Siedler verfasst, war wohl ursprünglich für Mädchenschulen und kleinere Vereine berechnet, doch sind bei den Aufführungen in Dessau die Damen der Oper und der Singakademie thätig gewesen. Die Komposition muss als ein sehr glücklicher Wurf bezeichnet werden. Trefflich charakterisiert sind die vier Tiere und höchst anmutig ist die musikalische Schilderung der tanzenden Häschen, der knabbernden Mäuse, der Hennen und Krähen. Beim Räuberleben sind Motive aus dem bekannten „Ein freies Leben führen wir" geistreich verwendet. Hauptnummern sind der Singsang (ein reizender Walzer) und der Schlussgesang, an welchem Alles sich beteiligt, ein Musikstück von dramatischer Lebendigkeit und höchst humoristischer Färbung. „Was gewöhnlich den Märchenspielen anhaftet," heisst es in dem musikalischen Wochenblatt, „das Süssliche, ist gänzlich vermieden; harmlos, munter und gesund strömt die Musik dahin, dabei wohlklingend, rhythmisch interessant und auch das verwöhnte Ohr durch versteckte Beziehungen fesselnd. Auch der Gefahr der Monotonie ist vorgebeugt und dafür gesorgt, dass der Tierlaute nicht zu viel werden." Das liebens-

Digitized by Google

würdige Werkchen hat dann auch viele Freunde gefunden und ist Veranlassung gewesen, dass dem Komponisten noch weitere für Schulaufführungen berechnete Texte zugeschickt wurden, die heilige Nacht, das Meer und Prinzessin Rebenblüt. Er hat sie alle komponiert, doch hatte er zuletzt selber das Gefühl: Nun aber genug damit! Eine Fest-Ouvertüre, die er für die Säkularfeier des herzoglichen Hoftheaters komponiert hatte, konnte für den eigentlichen Zweck nicht Verwendung finden, da die für den 29. Dezember 1898 vorgesehene Feier wegen eines Trauerfalles in der herzoglichen Familie ausfiel. Indessen ist die Ouvertüre in Bayreuth, Wiesbaden und Magdeburg sehr bald zur Aufführung gekommen. Ausserdem sind damals noch einige kleinere Kompositionen entstanden, die in dem Verzeichnis der sämtlichen Werke (Anhang II) Erwähnung finden werden.

Nun aber war es an der Zeit, dass der Komponist seine Kraft wieder einer grösseren Aufgabe zuwandte. Es war das Oratorium Judith, das als Pendant zur Zerstörung angesehen werden kann: dort der erschütternde Untergang eines Volkes, hier die glückliche Errettung desselben. Diesem Werke, das den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet, soll das nächste Kapitel gewidmet sein.

Digitized by Google

Zehntes Kapitel.

Judith.

In den Tagen, wo das Textbuch der Judith entstand — es war Ostern 1900 — hatte sich auch schon der Komponist mit dem Gegenstande beschäftigt, und ehe er noch den Entwurf erhielt, war schon das Holofernesmotiv festgestellt. Mit Feuereifer machte er sich an die Arbeit, die ihm ganz besondere Freude bereitete, und gönnte sich, so lange er mit der Skizze beschäftigt war, kaum Zeit zur notwendigen Erholung. Und doch waren es damals für ihn Tage der Unruhe und Aufregung. Seit Aufführung der Zerstörung Jerusalems in Berlin hatte man sich bemüht, ihn für die dortige Singakademie als Dirigenten zu gewinnen. Den wiederholten Ablehnungen seinerseits waren stets neue Anerbietungen gefolgt. Das ansehnliche Gehalt, das ihm auch bei etwaiger Pensionierung unverkürzt bleiben sollte, die prachtvolle, ruhige Amtswohnung im Kastanienwäldchen, die Aussicht, in der Reichshauptstadt sich als Künstler mehr als bisher

Digitized by Google

zur Geltung zu bringen — dies alles war sehr verlockend, aber trotzdem konnte er sich nicht zur Annahme entschliessen. Am 1. Juni schreibt er: „Was für unruhige Tage, Wochen, Monate hat mir die Berliner Singakademie bereitet! Ich wünsche, dass ich dem grenzenlosen Entgegenkommen nicht Unrecht zugefügt, dass ich nicht thöricht dem Winke des Schicksals getrotzt habe. Bis vorgestern haben sich die Verhandlungen hingezogen."

Daneben beschäftigte ihn noch eine andere Angelegenheit. Frau Baronin Cohn-Oppenheim trug sich mit der Absicht, in Dessau eine Musikschule zu gründen, die Klughardts Leitung unterstehen sollte. Sie gedachte eine ausserordentlich hohe Subvention zur Verfügung zu stellen, so dass das Unternehmen selbst bei lauter Freischülern unbedingt gesichert gewesen wäre. Sie lud Klughardt ein, zu ihr nach Reichenhall zu kommen und dort das Nähere mit ihr zu besprechen. Kurz zuvor hatte dieselbe hochherzige Dame ihm 20,000 Mark zur freien Verfügung gestellt, die er an die aktiven Mitglieder der Hofkapelle verteilte (jeder Musiker erhielt 400 Mark) und ausserdem noch 10,000 Mark für den Pensionsfond. Er folgte der ergangenen Einladung, nahm aber die Skizze der Judith mit, um auch auf der Reise nicht unthätig zu sein. Ausserdem wollte er auch Gelegenheit nehmen, einem Freunde, der in musikalischen Angelegenheiten schon oft sein Berater gewesen war, das neue Opus vorzulegen. Er schreibt diesem am 1. Juli 1900:

Digitized by Google

„Höre und staune! Judith, in Windeln gewickelt, möchte vor Dir erscheinen, das schwarze, feurige Judenmädchen und der noch schwärzere und noch feurigere Holofernes. Mein lieber G. hat das Buch gemacht, mir brennt es in der Seele. Nun lechze ich danach, Dich davon kosten zu lassen. Die Skizze, in ziemlich deutlicher Ausführung, ist fertig, so dass Du die Singstimmen schon übersehen und aus den eingezeichneten Instrumentalbässen das Fehlende liebevoll ergänzen kannst. Ich glaube, es wird was. Freilich ist mir nach dem ungeheuer gewaltigen Stoffe der Zerstörung Jerusalems auch ein bischen bänglich zu Mute. Bei Jerusalem war ein ganzes Volk der Held, hier sind es nur zwei, allerdings um Haupteslänge überragende Personen.“ Infolge der Besprechung mit dem Freunde erhielt jetzt der Text noch eine Erweiterung. Nach Nr. 4 wünschte Klughardt die Einfügung einer Holofernes-Arie, die, in ruhigem Tone beginnend, sich nachher kräftig steigern sollte. Es ist die jetzige Nr. 5, die mit der frechen Herausforderung Jehovahs schliesst, worauf dieser im Donner antwortet. Am 30. Juli, dem Geburtstage seiner Tochter, trug dann Klughardt das Werk nach der ziemlich ausgeführten Skizze, die teilweise schon einem Klavierauszuge glich, in Bernburg der Familie vor.

Wie bei Gudrun, so wurde auch hier der Klavierauszug vor der Partitur fertig gestellt und war bereits Ostern 1901 gedruckt, also ein Jahr nach Beginn der

Digitized by Google

Arbeit. Es scheint fast, als habe Klughardt das Gefühl gehabt, keine Zeit verlieren zu dürfen, wenn er dieses sein Lieblingswerk noch selbst in die Öffentlichkeit bringen wollte. Eine Zeit lang war dies sogar ernsthaft in Frage gestellt. Eine im Beginn des Sommers unternommene Alpenreise war ihm nicht von Vorteil gewesen. Er schreibt darüber: „Ich hatte vom Winter her eine Beklemmung in den Frühling hinübergenommen und vom Frühling in den Sommer, und als ich glaubte, diese Beklemmung — wie mir's schon öfter gelungen war — beim Bergsteigen und überhaupt bei fröhlicher Wanderschaft mir weglaufen zu können, da wurde es immer schlimmer, und schliesslich blieb ich in Hohenschwangau liegen. Eine Herzaffektion war das Ende vom Liede." Völlig verändert im Aussehen und ganz erschöpft kehrte er nach Dessau zurück. Sein reger Geist vermochte es aber nicht, der Schwäche des Körpers nachzugeben. In dieser trüben Zeit entstand die herrliche Festmotette zur Einweihung des Rathauses und ein Männerchorwerk mit Orchester für den Hugschen Verlag. Es ist der Gesang der Kreuzfahrer, Text von Alfred Formey, den er schon dreissig Jahre früher einmal komponiert hatte. In dieser Zeit erschien auch bei Giessel das schon früher gearbeitete Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, welches er dem Dresdener Tonkünstlerverein, der ihn zum Ehrenmitgliede ernannt hatte, „ehrerbietig und dankbar" widmete.

Digitized by Google

Inzwischen hatte sich sein Befinden anscheinend gebessert. Man freute sich, als er Mitte September wieder so weit gekräftigt war, um in der Singakademie mit dem Einstudieren der Judith beginnen zu können, und ihm selber war es eine Freude, wahrzunehmen, mit welch edler Begeisterung alle an die Aufgabe herantraten. Am 20. Oktober erfolgte dann die erste Aufführung des Oratoriums in Dessau, bei der ausser der Singakademie und dem Hoftheaterchor auch die Musikvereine von Köthen und Zerbst und Mitglieder des Brandtschen Vereins in Magdeburg sich beteiligten, so dass ein stattlicher Chor von 350 Sängern sich zusammenfand. Die Aufführung verlief tadellos und auch die Aufnahme von Seiten des Publikums liess nichts zu wünschen übrig; Lorbeerkränze, Hervorrufe und auch eine poetische Ansprache durch eine junge Dame wurden dem Komponisten zu teil. Ähnlich war es nachher in Magdeburg, wo der Brandtsche Musikverein wiederum durch die Dessauer Singakademie verstärkt war und auch die Solisten und die Hofkapelle aus Dessau mitwirkten. „Die Allianz Dessau-Magdeburg siegte auf ihrer ganzen Linie", berichtet die Magdeburger Zeitung. Nach dem Konzerte, wo die Mitwirkenden noch einige Stunden zusammenblieben, trug ein Mitglied der Singakademie mehrere auf Judith bezügliche Gedichte vor, von denen ich wenigstens das erste glaube mitteilen zu sollen:

Digitized by Google

„Ob so, wie sie im Buche Judith steht beschrieben,
Das nicht im Urtext uns bewahrt geblieben,
Sich die Geschichte wirklich einmal zugetragen,
Kann uns kein Theolog und auch kein Forscher sagen.

Von Luther wurde sie als apokryph betrachtet,
Der heil'gen Schrift nicht gleich gestellt; indes erachtet
Allioli sie wert kanonischer Bewahrung
Als einen echten Teil der alten Offenbarung.

In das Gebiet der Sage weisen sie die Einen,
Als wahre Heldenthat will andern sie erscheinen;
Bei strengen Moralisten aber kann man lesen,
Es sei ein hinterlist'ger Meuchelmord gewesen.

Da, während ungelöst von Judith geht die Frage:
„„Gehört sie der Geschichte, dem Symbol, der Sage?"“
Stellt Klughardt sie uns dar in völlig neuem Lichte;
Er hat sie eingereiht in die Musikgeschichte."

Von diesem letzten Gesichtspunkte aus sollte nun von Rechts wegen das Oratorium betrachtet werden. Es ist dies aber nicht immer geschehen. Auch hier gehen, soweit es sich um den Stoff handelt, die Meinungen ebenso weit auseinander, wie bei Beurteilung der alttestamentlichen Quelle.

Die lebhaftesten Angriffe richten sich gegen die That der Judith selbst. „Ein von einem hinterlistigen Weibe vollbrachter Meuchelmord, eine der widerwärtigsten Grossthaten der jüdischen Geschichte" — so lauten die Kraftausdrücke in Rezensionen aus Halle und Graz. Man beruft sich dabei auf das deutsche Volksempfinden, auch wohl auf das moderne Empfinden, das von einem solchen Heldentume sich entrüstet abwende. Ich glaube, man irrt sich. Als das

Digitized by Google

obige Gedicht in Magdeburg vorgelesen wurde, erregte die Stelle von dem hinterlistigen Meuchelmord ein herzliches Gelächter. Das sagt genug. Aber man möchte doch auch Gründe hören; hier sind sie. Holofernes will, auf das Recht des Stärkeren pochend, ein unschuldiges Volk vernichten; er will, was die Juden noch mehr empören muss, Jehovahs Tempel stürzen; trotzdem denken diese und denkt Judith, die das Volk ermutigt, zunächst nur an offenen Kampf, so unwahrscheinlich auch der Sieg ist bei der Übermacht des Feindes. Nun aber kommt noch ein Umstand hinzu, der meistens zu wenig beachtet wird. Auch im Altertume gab es ein Völkerrecht und es gehörte zu dessen Bestimmungen, dass man dem belagerten Feinde nicht das Wasser abschneiden durfte. Holofernes ist unmenschlich genug, mit diesem Mittel zu beginnen und stellt sich dadurch ausserhalb des Völkerrechtes, ja ausserhalb der Menschheit. Ein Kampf mit den Waffen ist jetzt nicht mehr möglich, so tritt die List an dessen Stelle. Für die Unmenschlichkeit des Holofernes wird es die gerechte Vergeltung sein, wenn er nicht als Held auf dem Schlachtfelde endet, sondern in schimpflicher Weise durch eines Weibes Hand sein Leben einbüsst. Judith glaubt sich berufen, diese Vergeltung zu üben, und aus dieser Überzeugung gewinnt sie Mut und ruhige Sicherheit für die Ausführung ihres Unternehmens. In ihrer grossen Seele, die von dem Gedanken an ihr Vaterland und ihren Gott ganz erfüllt ist, haben

Digitized by Google

andere reinmenschliche, d. h. in diesem Falle gewöhnliche und niedrige Regungen keinen Raum, und ebensowenig kann sie nach der That Reue empfinden.

Nach diesen Präliminarien können wir uns zur Betrachtung der Musik wenden. Zur Orientierung schicken wir voraus, was Theodor Krause über das Werk sagt: „Klughardt schuf hier ein Werk, das den schon in der Zerstörung hervortretenden Neugestaltungs-Ideen nunmehr die endgiltige Form giebt. In Stellung und Bedeutung des Orchesters, sowie in der charakteristischen Wortbehandlung geht Klughardt ganz neue Wege. Nicht weniger als sechs Instrumentalsätze illustrieren und vertiefen Situationen und Stimmungen. Was bei Bach, Händel, Mendelssohn nur Nebenwerk, wächst sich bei Klughardt zum dramatischen Faktor aus, zum farben- und geistreichen Unter- und Hintergrund nicht nur, sondern zur psychologischen Notwendigkeit. Weder Judith noch Holofernes sind aus ihren Worten ganz zu erkennen; die volle Schärfe der Konturen giebt erst das Orchester."

Für diese Interpretenrolle des Orchesters sind nun die Leitmotive von grösster Bedeutung. Überhaupt ist ihnen in der Judith eine viel wichtigere Rolle zuerteilt als in der Zerstörung. Brandt sagt hierüber: „Der Komponist benutzt sie zur Einführung seiner Personen, zur Begleitung der Chöre und Sologesänge und zum Aufbau der selbständigen Instrumentalsätze. Charakteristisch erfunden und an rechter

Digitized by Google

Stelle eingeführt, beleuchten sie treffend die jeweilige Situation, eröffnen einen Einblick in den Seelenzustand der handelnden Personen, erleichtern dem Hörer das Verständnis und tragen wesentlich zur Einheit des Stiles bei."

Von diesen Motiven ist das des Holofernes, wie schon erwähnt, zuerst entstanden. Kraft und Energie, aber auch Hochmut und Prahlerei kommen in ihm zum Ausdruck. Es beginnt die Introduktion, es erscheint im ersten Chor an den Stellen, wo der Name des Helden genannt wird, es beschliesst auch diesen Chor mit kraftvollem Pathos. In dem Instrumentalsatze, der den Anmarsch des assyrischen Heeres schildert — wir sehen die Staubwolken aufsteigen, hören die muntere Kriegsmusik — zeigt es uns den gebietenden Feldherrn inmitten seiner Krieger. In geisterhafter Weise erscheint es zum letzten Male, wo Judith dem Volke ihre blutige Trophäe entgegenhält mit den Worten: „Erkennt ihr dieses Haupt?"

Als Gegenbild dazu finden wir, und zwar ebenfalls schon in der Einleitung, das Motiv der Judith. Es schildert ihre berückende Schönheit; nicht mehr. Ihren sittlichen Charakter zu bezeichnen, dient ein zweites Motiv, das von E. Hamann sehr treffend das der Gotteskraft genannt wird. Seinen heroischen Schritt vernehmen wir zuerst bei den Worten: „Ich bin stark, wer mag mich bestehn?" Das erste, das eigentliche Judithmotiv, ist besonders wirksam verwendet in Nr. 3 nach den Trostworten des Engels.

Digitized by Google

Aus seiner im Orchester ertönenden reizvollen Melodie erfahren wir, wer zum Werkzeuge der Rettung ausersehen ist. In der Introduktion des zweiten Teiles zeigt es uns die Heldin, wie sie sich schmückt, um ihren gefährlichen Gang anzutreten; dann erklingt es wieder, wo sie vor Holofernes sich entschleiert, und gleich darauf ist es Holofernes selbst, der mit diesem Motive ihr ermutigende Worte zuspricht — eine überraschende Wendung, aber doch der deutlichste und einfachste Ausdruck dafür, dass ihre Schönheit sich seiner Seele ganz bemächtigt hat. Auch bei dem Reigen der Jungfrauen im Beginn des zweiten Teiles ist das Thema des Instrumentalsatzes aus dem Judithmotiv geformt. Das Motiv der Gotteskraft, von dessen erstem Auftreten schon die Rede war, hören wir dann wieder, wo Judith ihren Entschluss verkündigt, den Löwen aufzusuchen in der Höhle, es erscheint in ihrem Gebete bei den Worten „dass du nur Gott bist und kein andrer mehr", aber am strahlendsten und mächtigsten tritt es hervor am Ende von Nr. 9, wo das Heer nach den Worten „Zeige dich, Herr, in deiner Kraft" begeistert zum Kampfe eilt.

Soviel über die wichtigsten Leitmotive. Unter den selbständigen Instrumentalsätzen ist namentlich die höchst originelle Verspottung des Achior hervorzuheben und dann des Holofernes Schlummer und Tod. Der Vorgang im Zelte, auf den das Gebet der Abra vorbereitet, ist mit realistischer Treue geschildert: das Entschlummern des Helden, dem noch auf

Digitized by Google

der Grenze zwischen Schlafen und Wachen das wonnige Bild der Geliebten vor Augen schwebt (die gedämpften Violinen bringen das Liebesmotiv „Schön bist du, meine Freundin, wie die Sonne"), Judiths Herantreten an das Lager, um sich vom Schlafe des Holofernes zu überzeugen (das Schrittmotiv), die Erregung des entscheidenden Momentes, wo sie zum Schwerte greift (eine stürmisch aufsteigende Figur, die schon in der Introduktion des ersten Teiles unmittelbar nach dem Judithmotiv vorbedeutend auftritt, wie auch das Schrittmotiv schon da erscheint, wo die Heldin im Begriff ist, das Assyrerlager zu betreten), der blitzschnelle Todesstreich (der Abschluss der vorher erwähnten Violinfigur durch die Zweiunddreissigstel), die letzten Zuckungen des tötlich Verwundeten (das zerstückte Holofernesmotiv), endlich ein gewaltsames Sichaufraffen und das Heraustreten aus dem Zelte (Anfang des Judithmotivs). Ich bemerke, dass Klughardt die Scene in der angegebenen Weise selbst erklärt hat.

Ein Beispiel wirksamster Tonmalerei haben wir in Nr. 5: Jehovahs Antwort auf die freche Herausforderung des Assyrers. Drei Pauken in A, B und D nebst tiefen Triolenfiguren der Kontrabässe malen das dumpfe Murmeln und Grollen des fernen Donners mit wunderbarer Naturtreue.

Und nun die Chöre. „In klarer Erkenntnis, dass nur die völlig selbständige Führung jeder Stimme dem Chore wahres Leben zu geben vermag, wendet

Digitized by Google

der Komponist in den Ensemblesätzen stets die kontrapunktische, häufig die fugierte und kanonische Schreibart an und erreicht so durch die kunstvolle und doch stets natürliche Führung der Stimmen in der That die höchste Lebendigkeit und den überzeugendsten Ausdruck. Er mutet aber den Singstimmen niemals Dinge zu, die ihrer Natur widerstreiten, und verwendet sie nur zum Ausdruck der Stimmungen und Empfindungen.“ (Brandt.)

Die Chöre sind aufs engste mit der Handlung verwebt. Dies gilt schon vom Eingangschor, der die drei ersten Kapitel des Buches Judith zusammenfasst. Er erscheint wie das reichgeschmückte Portal eines prächtigen Tempels. Der orchestrale Schmuck tritt besonders hervor bei den Worten „Schon steht er an Judas Grenzen“, wo zu dem tiefen Des der Streichinstrumente, Posaunen und Fagotte die Kriegsfanfaren der Hörner und Trompeten hell erklingen; den Höhepunkt aber bildet das zweimal sich wiederholende „Herr und Gebieter und Gott,“ wo durch den Übergang in C-dur, durch das *FFF* des Chors und das Einfallen der Trompeten und Posaunen das Wort „Gott“ mächtig markiert wird.

Ganz anderen Charakter zeigt am Ende der dritten Nummer der choralartige Gesang der Juden, der wie aus weiter Ferne herüberklingt und besonders durch den sanft verhallenden Schluss ergreifend wirkt, während in Nr. 4, wo nach Judiths Rede derselbe Gesang wieder ertönt, Zuversicht und entschlossener Mut

Digitized by Google

sich in ihm aussprechen und er eine fast kriegerische Färbung annimmt. Man hat den choralartigen Charakter dieses Gesanges als Anachronismus bezeichnet; aber die Musik muss doch, so gut wie das Wort, diejenige Sprache reden, die uns verständlich ist. Bei der Zerstörung Jerusalems konnte man beobachten, dass die Gesänge der abziehenden Christen, weil ihre Tonsprache an Bekanntes anknüpft, eine besonders tiefe Wirkung ausübten. So wenig aber dort der Anklang an das Lutherlied als Anachronismus empfunden wurde, so wenig kann hier der choralartige Charakter störend wirken.

Am grossartigsten gestalten sich natürlich die Schlusschöre beider Teile. Der erste, welcher sich durch besonderen Wohllaut auszeichnet, wird dadurch mannigfaltiger gestaltet, dass ihm das Terzett (Judith, Abra und Achior) sich gegenüberstellt. Das Volk, im Staube liegend, murmelt zuerst leise sein Gebet: „Herr, schaue hin auf der Assyrer Heer"; aber bald erhebt es sich in Glaubensbegeisterung und machtvoll ertönt nun sein Ruf: „Erhöre uns, du Gott des Himmels," bis endlich das Zusammenklingen mit dem Terzett die ergreifende Scene ihrem siegverheissenden Abschluss zuführt.

Noch grösser angelegt ist der Schlusschor des zweiten Teiles. Er bildet den Höhepunkt der grossen Steigerung, die mit Judiths Rückkehr beginnt. Drei bedeutende Themata geben den Stoff zu der riesenhaften Schlussfuge und zu ihnen gesellt sich im Alt

Digitized by Google

noch ein viertes. Eine weitere Steigerung tritt ein, wo die vier Stimmen sich vereinigen zu dem glanzvollen „Fröhlich singet und spielet ihm.“ Als letzter Abschnitt des Chores folgt nach einer Pause das majestätische Unisono: „Rühmet, ihr Frommen, rühmet den Herrn.“ „Wir dokumentieren,“ heisst es in den Tiroler Stimmen, „dass allein schon der alle Künste der Polyphonie und der Fuge entfesselnde Schlusschor Klughardt den Rang des bedeutendsten unserer lebenden Tonsetzer zu sichern vermöchte.“

Unter den den Solostimmen zugefallenen Aufgaben nimmt die Liebesscene im zweiten Teile eine hervorragende Stellung ein. Eugen Segnitz meint sogar, dass sie als Höhepunkt des Werkes anzusehen ist. Darüber lässt sich streiten; aber dass sie „wundervoll erfasst und mit einem grossen Reichtum melodischer Schönheit und leidenschaftvoll glühenden Farben ausgestattet ist,“ wird man gern zugeben. Freilich sind auch einzelne Einwände gegen die Scene erhoben worden. Der erste betrifft das einleitende kleine Terzett. „Der Komponist,“ sagt man, „wird hier in der erwarteten Fortführung der Handlung einigermassen gehemmt, indem der Librettist, statt sofort Judith das Wort zu erteilen, erst ein Terzett einschiebt.“ Es ist hier wieder, wie schon beim Iwein geschehen, darauf hinzuweisen, dass Klughardt bei seiner dramatischen Musik immer von der Anschauung ausging. Im vorliegenden Falle ist der Vorgang der, dass nach dem sogenannten Anbeten, der

Digitized by Google

Proskynesis, Judith sich langsam erhebt, ihren Schleier zurückschlägt und dann ihre Rede, wenn ihr auch die Regeln der Rhetorik unbekannt sind, doch in angemessener Weise mit einer Captatio benevolentiae beginnt: „Du wollest huldvoll hören deine Magd.“ Überrascht und voller Bewunderung blickt Holofernes auf ihre strahlende Schönheit und kann nicht umhin, dieser Bewunderung Ausdruck zu geben, während Abra, froh über Judiths ersten Sieg, als bereitwillige Interpretin sich an Holofernes herandrängt. So entsteht ganz von selbst das kleine Terzett, das übrigens in der Musik eher vorhanden war als im Texte.

Ausser diesem Terzett verlangt auch das Brautlied der Abra eine Verteidigung, da gesagt wird, es sei als retardierendes Moment wenig oder gar nicht am Platze. Allerdings hat zunächst das musikalische Interesse Anlass zur Einfügung des Brautliedes gegeben. Daraus folgt aber nicht, dass etwa das dramatische Interesse ausser Acht gelassen wäre. Beide fallen hier zusammen, da die völlige Betörung des Holofernes erst durch dieses Lied erreicht wird. Es ist also kein blosser Schmuck — obwohl dies in einem musikalischen Werke noch kein Fehler wäre — sondern ein notwendiger Bestandteil der dramatischen Handlung.

Und noch ein drittes Bedenken ist zu erledigen. Brandt sagt: „Es könnte scheinen, als ob Dichter wie Komponist im Ausdruck zärtlichen Schmachtens und süsser Klangschwelgerei zu weit gegangen wären

Digitized by Google

und sich dem Opernstil genähert hätten. Indessen — auch Herkules hat einst am Spinnrocken gesessen.“ Zu den letzten Worten, die schon eine teilweise Rechtfertigung enthalten, mag noch ein erklärender Zusatz gestattet sein. Wir sehen bei den Helden der Geschichte, welche die Völker in den Staub getreten haben, wie bei Alexander und Cäsar, dass sie auch human und liebenswürdig sein konnten, dass sie gelegentlich sogar ungemeine Zartheit der Gesinnung bewiesen, namentlich aber sehen wir, dass sie eifrig der Schönheit huldigten. Das orientalische Heldenideal vollends verbindet mit übermenschlicher Stärke und Tapferkeit ein gleiches Übermass von Üppigkeit, Weichlichkeit und Liebesraserei. Danach beurteile man die Liebesszene im zweiten Teile der Judith.

In Bezug auf die grosse Cis-moll-Arie, die Hauptaufgabe für die Sängerin der Judith, bedarf es ebenfalls einer erklärenden Bemerkung. Es wird diese Arie gewöhnlich als Triumphgesang bezeichnet. Man kann doch aber nicht eher triumphieren, als bis man gesiegt hat. Es musste also an dieser Stelle erst die Beschreibung der Schlacht kommen. Abermals einen Orchestersatz zu nehmen, wie in der Zerstörung Jerusalems, ging nicht wohl an. So erscheint die Schlacht als eine Vision Judiths, die den in Bethulien Zurückgebliebenen die sichtbare Hülfe des Herrn und den Sieg seines Volkes prophetisch verkündigt. Als Parallele kann in der griechischen Geschichte die zweimalige Rettung Delphis bei den Angriffen der

Digitized by Google

Perser und späterhin der Gallier dienen. In beiden Fällen setzte ein furchtbares Gewitter die Angreifer in Schrecken, während die Verteidiger den Gott Apollo selbst zu sehen meinten, wie er zum Schutze seines Heiligtums herbeieilte und den Feinden die Ägis drohend entgegenhielt. Man setze dafür alttestamentliche Vorstellungen, und die Bedeutung der Cis-moll-Arie wird sofort klar werden.

Noch weiter auf die musikalischen Vorzüge des Oratoriums einzugehen, müssen wir uns versagen. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, dass dieses Werk von Einigen in musikalischer Hinsicht noch über die Zerstörung Jerusalems gestellt wird. Wenn es an äusserer Wirkung hinter dieser vielleicht ein wenig zurücksteht, so ist der Grund darin zu suchen, dass der tragische Untergang eines Volkes das Gemüt tiefer erregt als die glückliche Errettung desselben. Das hat auch der Komponist sehr wohl erkannt; aber er wusste auch, dass er im Stande sein würde, den Nachteil des Stoffes durch die musikalische Behandlung auszugleichen. Welchem der beiden grossen Oratorien aber auch der Vorzug gebühren mag, beide werden dazu beitragen, dem Namen des Meisters einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte zu sichern. Die Zerstörung ist frischer, mannigfaltiger, populärer; Judith einheitlicher und pompöser. Es ist schwer, da abzuwägen. Freuen wir uns, dass die Kunst des Komponisten uns zwei unsterbliche Töchter hinterlassen hat!

Digitized by Google

Elftes Kapitel.

Klughardts Lebensende. Schlussbetrachtung.

Nach den ersten Aufführungen der Judith trat in Klughardts Befinden, das sich während des Herbstes gebessert zu haben schien, eine abermalige Verschlimmerung ein, so dass er zunächst den Theaterdienst aufgeben musste. Zur Erholung ging er am 3. Dezember auf drei Wochen nach Wiesbaden. Ihm zu Ehren wurde dort an einem Kammermusikabend sein Streichquintett nebst Liedern von ihm vorgetragen und das Kurorchester spielte im Symphoniekonzert seine Festouverture. Dass damals auch die Zerstörung in Wiesbaden aufgeführt wurde, wie man erzählte, ist nicht richtig; diese Aufführung hatte schon am 25. November stattgefunden. Nach der Rückkehr begann er seine Dirigententhätigkeit, die sich längere Zeit auf die Konzerte beschränkt hatte, auch im

Digitized by Google

Theater wieder. Die letzte Oper, die er dirigierte, war Fidelio, ebenso wie sie einst auch für Friedrich Schneider die letzte gewesen war. Am 6. März fand eine Aufführung der Judith in Köthen statt. Sie verlief sehr glänzend, war aber noch am Tage vorher in Frage gestellt, da Klughardt nach der Generalprobe in Dessau von einem heftigen Krankheitsanfall heimgesucht worden war. Einige Tage darauf reiste er infolge früher übernommener Verpflichtungen zur Aufführung der Judith nach Wiesbaden, begleitet von vierzig Mitgliedern der Singakademie und des Theaterchors, welche bei der am 11. März stattfindenden Aufführung den dortigen Chor verstärken sollten.

Nach Beendigung der Saison ging er mit seinem Hausarzte nach Halle, um sich von Professor Reineboth, dem Nachfolger Webers, gründlich untersuchen zu lassen. Dieser konstatierte dasselbe, was vorher schon verschiedene andere Ärzte gefunden hatten. Der tröstliche Zusatz, dass das Herzleiden bei ernsthafter Pflege wieder gehoben werden könnte, war eine Beruhigung für die Angehörigen. Der Anordnung des Arztes zufolge ging Klughardt zunächst nach Nauheim. Die Berichte von dort lauteten günstig. Nach Beendigung der Kur begab er sich zu weiterer Erholung nach dem Stubenberg, doch war der ungünstigen Witterung wegen der Aufenthalt ohne Vorteil für ihn. Am 24. Juli reiste er wieder ab, zunächst nach Bernburg zur Taufe seiner Enkelin, dann abends nach Dessau. Er fühlte sich an diesem

Digitized by Google

Tage sehr angegriffen, doch war dies nach der voraufgegangenen Eisenbahnfahrt begreiflich und nicht gerade besorgniserregend. Auch lauteten die Nachrichten an den nächsten Tagen wieder günstig; er war zur üblichen Zeit nach seinem Bureau gegangen, er hatte das Programm für das erste Symphoniekonzert festgestellt, auch mit einer Orgelkomposition war er beschäftigt, so dass man glaubte, das Beste hoffen zu dürfen. Da durcheilte ganz unerwartet am 2. August das Gerücht die Stadt, Klughardt liege im Sterben. Tags zuvor war eine rasche Verschlimmerung seines Zustandes eingetreten, so dass über die beginnende Auflösung kein Zweifel sein konnte. Da sich bald Bewusstlosigkeit einstellte, so war sein Ende ein schmerzloses. Sonntag, den 3. August, früh 5 Uhr, trat der Tod ein, für die Seinigen viel zu früh, für ihn zu rechter Zeit, denn was er am meisten gefürchtet hatte, ein invalides Dasein ohne Arbeit, blieb ihm nun erspart. Fast bis zuletzt war die Arbeit, in der er seine Freude fand, seine treue Gefährtin geblieben; kurze Zeit vor seinem Tode war die Komposition des 23. Psalmes entstanden und in den letzten Tagen noch hatte er sich mit einer Orgelkomposition beschäftigt und diese Arbeit auch fast zu Ende geführt.

Die Nachricht von Klughardts Tode erregte überall Bestürzung und tiefe Trauer; in jeder Weise gab sich die allgemeine Teilnahme kund. Von den Mitgliedern des herzoglichen Hauses, die nicht in Dessau an-

Digitized by Google

wesend waren, kamen Beileidstelegramme und wundervolle Blumenspenden; ebenso von vielen Vereinen und zahllosen Privatpersonen, unter ihnen auch von Frau Cosima Wagner. Beim Begräbnis erschien als Vertreter des herzoglichen Hauses S. Hoheit Prinz Aribert. Die Menge kostbarer Kränze, die den Sarg und den Umkreis desselben schmückten, legte Zeugnis ab von der Liebe und Verehrung, die der Dahingeschiedene sich erworben, aber deutlicher noch sprachen die Thränen, welche an seinem Grabe auch von solchen vergossen wurden, die ihm im Leben ferner gestanden. Jeder fühlte, welch unersetzlichen Verlust die Kunst und insbesondere die Stadt, in welcher er 20 Jahre lang gewirkt hatte, durch sein Hinscheiden erlitten.

Nun dieses reiche Künstlerleben abgeschlossen vor uns liegt, tritt die Folgerichtigkeit und Planmässigkeit seiner Entwicklung in überraschender Weise hervor. Zugleich erkennen wir aber auch, dass diese Folgerichtigkeit in der soliden und unabänderlichen Veranlagung des Charakters ihre natürliche Erklärung findet. Zwar pflegt man beim Künstler, namentlich beim Musiker, Charakter und Talent gern auseinanderzuhalten, doch mit Unrecht. Wenn uns die Musik das innerste Wesen der Dinge, die verborgensten Tiefen des Menschenherzens, die ganze reiche Welt des Gemüts erschliessen soll, so ist es notwendig, dass hier vor allem der Mensch mit dem Künstler eins sei, denn das Beste, was er geben kann,

Digitized by Google

findet er nicht in der äusseren, sichtbaren Welt, er muss es aus sich selbst, aus dem eigenen Herzen entnehmen. Dass alles wahrhaft Geniale gewissermassen unbewusst, durch Inspiration und nicht durch mühsames Grübeln erfolgt, widerspricht nicht dem vorher Gesagten. Solche Inspiration wird eben nur denen zu teil, deren reine Seele wie ein klarer Spiegel das göttliche Licht zurückstrahlt. Die sittliche Grundlage des Charakters ist und war zu allen Zeiten der Boden, auf dem die Blüte wahrer Kunst sich entfaltete; wo diese Grundlage fehlt, wird auch das schönste Talent auf Abwege geraten und verkümmern.

Wer diese Auffassung teilt, wird es billigen, wenn ich hier ein altes, unscheinbares Dokument herbeihole, ein Schulzeugnis, welches dem fünfzehnjährigen Knaben ausgestellt wurde, als er bei der Übersiedelung nach Dessau das Gymnasium seiner Vaterstadt Köthen verliess. Es heisst da: „Er hat durch den Ernst seines Strebens, durch Reinheit der Gesinnung, durch Bescheidenheit und Solidität des Charakters sich die volle Achtung seiner Lehrer erworben.“ Hier haben wir bereits das Grundthema, das in seinem Lebenslaufe, wenn auch mannigfach variiert, uns immer wieder entgegenklingt; es ist der Grundgedanke, der in zahlreichen Urteilen über ihn uns immer wieder begegnet.

Dem Ernste seines Strebens verdankt es Klughardt, dass seine künstlerische Laufbahn sich bis zuletzt in aufsteigender Linie bewegt. Es ist zwar be-

Digitized by Google

hauptet worden, seine kompositorische Thätigkeit sei lange Zeit ein unsicheres Tasten und Probieren gewesen und erst in späteren Jahren sei er auf den richtigen Weg gelangt; aber nur Unkenntnis kann so urteilen. Klughardts Entwicklungsgang ist kein Irrgang; niemals verliert er das höchste Ziel aus den Augen. Und wenn er bei dem Bestreben, sich die souveräne Herrschaft über alle Ausdrucksmittel seiner Kunst zu erwerben, sich nicht auf das Vorbild der Klassiker beschränkte, sondern auch alle Errungenschaften der Neuzeit sich anzueignen suchte, so ist dies kein unsicheres Tasten, sondern dieselbe sichere Methode, welche alle grossen Meister angewendet haben. Auch die Nachahmung Wagners, die im Iwein am stärksten hervortritt, war für ihn ein notwendiges Durchgangsstadium, aus dem sowohl der Komponist wie der Dirigent Vorteil gezogen hat. Das Letztere springt sofort ins Auge. Schwerlich wäre Klughardt einer der grössten Wagner-Interpreten geworden, hätte er sich nicht auch als Komponist eine Zeit lang in Wagners Bahnen bewegt. Und wenn er auch in den späteren Werken noch an gewissen Grundsätzen des Bayreuther Meisters festgehalten hat, so war dies sein gutes Recht. Jede Zeit hat ihre eigentümliche musikalische Ausdrucksweise gehabt, die als Gemeingut allen angehörte; die Bereicherung, welche dieses Gemeingut im Laufe der Zeit erfahren hat, unbenutzt zu lassen, wäre kein Beweis von Selbständigkeit und Originalität, sondern von Hochmut und Unverstand.

Digitized by Google

Es ist den Kompositionen Klughardts zuweilen, so z. B. in einer Rezension der C-moll-Symphonie, Mangel an Originalität vorgeworfen worden, namentlich in Bezug auf die thematische Erfindung. Diesen Tadel führt Fr. Vollbach in der Zeitschrift „Musik" auf das richtige Mass zurück, indem er sagt: „Mag man häufig den Flug seiner Phantasie nicht hoch genug finden, seine Gedanken nicht immer eigenartig und bedeutend — die Art, wie er sie ausspricht, erhebt sie stets über sich selbst, lässt uns den Eindruck wahrer, edler Kunst empfinden." Wenn übrigens in einer Rezension der Gudrun der Wunsch ausgesprochen wird, dass er sich noch mehr als bisher von einem bestimmten Vorbilde freimachen möge, da er das Zeug dazu habe, auch auf selbständigen Bahnen Gutes zu schaffen, so hat die Erfüllung dieses Wunsches nicht lange auf sich warten lassen. In seinen Kammermusikwerken, den drei letzten Symphonien, den beiden Konzerten für Violine und Cello steht er durchaus auf eigenen Füssen. „In der Kammermusik", sagte wiederum Vollbach, „vermochte er sein ganzes eminentes Können zu entladen und Werke zu schaffen, die in ihrer technischen Vollendung und Klarheit Muster ihrer Gattung bilden". Und von dem Schlusschor der Zerstörung Jerusalems urteilt Martin Krause: „In der ganzen modernen Litteratur ist kaum ein weiteres Beispiel dafür aufzufinden, wie die scheinbar strengsten Kunstformen zu so feinen und freien dramatischen Wirkungen benutzt

Digitized by Google

werden, der ganze Satz steht auch sonst als ein gewaltiges Meisterstück so ziemlich ausser allem Vergleiche mit dem Gewohnten und Hergebrachten. Klughardt darf auf die Frage, ob er Händelianer oder Lisztianer sei, getrost antworten: Selberaner.“ Von Irrgängen und Fehlgriffen ist in dieser Künstlerlaufbahn nichts zu spüren; auf geradem Wege, nur bedingt durch seinen Charakter und durch die musikalischen Verhältnisse der Zeit, führt ihn seine Entwicklung durch die Lehrjahre und Wanderjahre rechtzeitig zur Meisterschaft.

So ist der Ernst des Strebens, der schon am Knaben gerühmt wurde, ihm sein ganzes Leben hindurch treu geblieben. Dasselbe gilt von den anderen Vorzügen. Die Reinheit der Gesinnung, die Bescheidenheit und Solidität des Charakters hat er auch als Mann sich unverletzt bewahrt, wie Jeder weiss, der ihn kannte. Klughardt hat sich immer so gegeben, wie er war. Weder im Leben noch in der Kunst findet sich bei ihm etwas Gesuchtes, Affektiertes, auf den Schein Berechnetes. Überall, bei seinem Komponieren, Dirigieren und auch bei seinem Klavierspiel, beherrscht ihn ganz allein das Bestreben, der Sache gerecht zu werden; überall empfängt der Beobachter den Eindruck voller Aufrichtigkeit und künstlerischer Wahrheit. „Der Komponist Klughardt“, heisst es in einer Rezension, „macht keine Prätensionen. Er hat es nicht nötig, denn ein klarer Kopf, eine sichere Hand und das Herz auf dem rechten Flecke

Digitized by Google

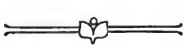
hat in der Welt noch immer etwas gegolten". Und über sein Dirigieren — es handelte sich um die Aufführung der Zerstörung in Berlin — schreibt Theodor Krause: „Man war offenbar erstaunt, dass dieser gottbegnadete Zeitgenosse gar nichts that, was Andere thun. Klughardt ist eben jeder Pose abhold, er braucht sie nicht. Es genügt, festzustellen, dass sich sämtliche Ausführende unter seiner Battuta sehr wohl befanden, weil alle fühlten: hier ist ein Grosser."

Was aber Klughardts Grösse ausmacht, die Lauterkeit und Wahrhaftigkeit seines Charakters als Mensch und als Künstler, das ist ihm in mancher Beziehung auch hinderlich gewesen. Zwar hat es ihm an Erfolg bei den Zuhörern und an Lob und Zustimmung von Seiten der Kritik nicht gefehlt, aber in seiner vollen Bedeutung ist er doch lange Zeit fast nur von einzelnen Fachgenossen erkannt worden. Erst in den letzten Jahren zog die Anerkennung weitere Kreise; doch in dem Momente, wo er endlich durchgedrungen, wo er auf dem Höhepunkt seiner Kunst angelangt war, wo für ihn nichts mehr unerreichbar schien, da setzte ein tragisches Geschick seiner Thätigkeit für immer ein Ziel.

Grosse Hoffnungen sind mit ihm begraben worden; seinem Ansehen aber kann der frühzeitige Tod, so schmerzlich er auch für alle war, die ihm nahe standen, nichts mehr entziehen. Als der gereifte Meister, mit dem verdienten Ruhmeskranze geschmückt, fest und sicher dastehend, nur auf sich selbst be-

Digitized by Google

ruhend und seines Könnens gewiss, so erschien er zuletzt unseren Blicken und so wird auch sein Bild in der Erinnerung der Zeitgenossen fortleben. Wie eine künftige Zeit sich zu seinen Werken stellen wird, lässt sich nicht voraussagen, geriet doch selbst ein Bach nach seinem Tode in Vergessenheit; wie sie sich aber stellen sollte, das können wir am besten vom Auslande lernen. Es ist noch in frischer Erinnerung, wie Verdis Andenken in seinem Vaterlande gefeiert wurde und wie man auch von deutscher Seite der Verehrung für ihn Ausdruck gab. Da dürfte es vielleicht von Interesse sein, in einer holländischen Musikzeitung (dem Weekblad voor Muzick) das vergleichende Urteil eines Kritikers zu lesen, der in Dordrecht einige Tage nach der Zerstörung Jerusalems den Troubadour von Verdi gehört hatte. Er bemerkt, dass Klughardts Werk nicht viel in seiner Nachbarschaft duldet; „der Übergang", sagt dieser Kritiker, „war zu schroff und machte Verdis Oper für mich ungeniessbar. Zu sehr stand ich noch unter dem überwältigenden Eindruck von dem kräftig gesunden Werke des Dessauischen Kapellmeisters, welches, einmal gehört, ein grosses Verlangen hinterlässt, es immer aufs neue zu hören".



Digitized by Google

Anhang I.

Litterarisches.

Vorbemerkung. Als Schriftsteller ist Klughardt nicht weiter hervorgetreten als mit kleineren Zeitungsartikeln, in denen er, wenn eine besonders wichtige Aufführung bevorstand, über das betreffende Werk einige Erläuterungen gab. Dahin gehört die im Anhaltischen Tageblatt veröffentlichte und unten abgedruckte Erklärung der Matthäus-Passion. Ausserdem haben sich in seinem Nachlasse zwei Manuskripte vorgefunden, von denen wir wenigstens das eine mitteilen, da auch aus diesen wenigen Proben sich Klughardts Befähigung zum Musikschriftsteller deutlich erkennen lässt. Man muss bedauern, dass er, der neben gründlicher Kenntnis der musikalischen Litteratur und tiefster Einsicht in das Wesen der Musik auch die Gabe lichtvoller, durch treffende Bildlichkeit und Prägnanz des Ausdrucks höchst anziehender Darstellung besass, von dieser Begabung so selten Gebrauch gemacht hat. Um so weniger aber glaubten wir diese litterarischen Gaben, aus denen die charaktervolle Persönlichkeit des Verfassers uns so lebendig entgegentritt, den Lesern vorenthalten zu dürfen.

1. Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach.

Mut, Ausdauer, Geschick und unbegrenzte Hingebung müssen bei Ausführenden und Zuhörenden sich vereinigen, wenn die Aufführung dieses Wunderwerkes deutscher Tonkunst mit Ehren bestanden werden soll. Sebastian Bach singt nicht einschmeichelnde Weisen, wie sie dem sogenannten „modernen“

Digitized by Google

hastenden Sinn geläufig dünken, er fordert ein ruhiges, frommes Gemüt, welches vom Geräusch der Welt sich abzukehren die Kraft besitzt. Man muss mit der Seele zu hören gelernt haben.

Wer der Erzählung des Evangelisten aufmerksam folgt, der wird das seltsame Klingen verstehen. Das ist ein Weben in Tönen, ein rührendes Klagen, ein gewaltiges Brausen, ein Gefühlserguss aus tiefstem Herzen. Man halte auseinander das schlichte Wort des Evangelisten und die ausdrucksvollen Äusserungen der handelnden Personen, man unterscheide die lyrischen Gesänge des Chors von der dramatischen Bethätigung der Volksmasse. Es ist etwas anderes, ob die Jünger den Meister fragen: „Herr, bin ich's?", ob die Gemeinde anstimmt: „Wenn ich einmal soll scheiden", oder ob das aufgereizte Volk ruft: „Lass ihn kreuzigen!" Wenn der Evangelist erzählt, schweigt die Musik in gewissem Sinne oft ganz. Man höre dem Erzähler andächtig zu, so wird der Fortgang der Handlung mühelos deutlich zu erkennen sein; man achte auch auf die Betonung, welche der Erzähler einzelnen Worten, wie „Jesus" oder „dankete" oder „betete" oder gar „weinete bitterlich" widmet. Das Arioso einer Solostimme bei Bach ist erregte Deklamation, die Arie ein Stimmungsbild. Die Alt-Arie „Erbarme dich", in welcher die Sologeige mit der menschlichen Stimme in der Kundgebung heiligsten Schmerzes wetteifert, und der deklamatorische Erguss „Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha" seien als beredte Beispiele angeführt. Die vielfach eingeflochtenen Choräle gelten als weihevoll ausklingende Abschlüsse von Gruppen der Handlung. Der gewaltigen Wirkung der Doppelchöre vermag keiner sein Herz zu verschliessen. Am Anfang des Werkes steht ein Stück, das nirgends seines gleichen hat, ein ergreifender Chor-Dialog: die Einen klagen um das Leiden und den Tod des Herrn in unendlichen Melodien; die Andern mischen, wie fassungslos, abgerissene Fragen hinein, aus welchen Überraschung und Entsetzen spricht; und über dem Fragen und Antworten erklingt wie Engelsgesang (von einem dritten Chor ausgeführt) der alte Passionschoral „O Lamm Gottes, unschuldig". Hervorragende Meisterstücke sind ferner die Szene der Gefangennehmung Jesu, seiner Verhörung durch Pilatus und der Kreuzigung. Der Klagegesang der zwei weiblichen Solostimmen „So ist mein Jesus nun

Digitized by Google

gefangen“ und die mit elementarer Wucht hineinschmetternden Volksrufe „Lasst ihn, lasst ihn, bindet nicht!“, der wie ein Blitz jäh und grell einschlagende Schrei der aufgeregten Volksmasse „Barrabam“ — das sind geniale Eingebungen allerhöchster Art.

Wer an der Matthäus-Passion sich erquicken will, der versenke sich innig in die Leidensgeschichte des Heilands. Die Bachsche Musik spricht zu uns über Jahrhunderte hinweg mit eindringlicher Kraft. A. Klughardt.

2. Zwei moderne Opern.

Cavalleria rusticana — das ist eine Oper für unsere raschlebige Zeit. Die Handlung setzt ohne umständliche Vorbereitung ein, die Vorgänge nehmen schnell unsere ganze Aufmerksamkeit gefangen, ein erschütterndes Drama spielt sich im Verlauf einer Stunde auf den weltbedeutenden Brettern ab. Den Namen des Komponisten kennt seit einem halben Jahre alle Welt, Pietro Mascagni hat mit seiner Erstlingsoper einen beispiellosen Erfolg. Mascagni ist noch jung, man vermag die Spuren des von ihm zurückgelegten Studienweges noch ziemlich deutlich zu erkennen: Verdi, der Schöpfer der Aïda und des Othello, Meyerbeer, Gounod, Bizet, der geistvolle Komponist der Carmen, und hin und wieder Wagner sind seine Meister gewesen. Nicht die Selbständigkeit, sondern die Gewalt seiner Sprache ergreift. Er ist nicht immer wählerisch in seiner Ausdrucksweise, manchmal sogar nicht eigentlich vornehm, aber überzeugend giebt er, was er empfindet, von sich. Die wildeste Leidenschaftlichkeit und die sanfteste Zartheit erklingen in seiner Musik, die Kontraste treten aber meist grell, nicht ineinander webend auf. Am liebsten äussert er sich laut, wie die mutige Jugend; wenn er leise redet, geschieht es mit verhaltener Kraft. Reminiscenzenjäger mögen vielleicht mit Erfolg auf Beute ausgehen, ich schliesse mich denen an, welche den überschäumend feurigen, jugendlichen Maëstro warm willkommen heissen.

Wer die Fähigkeit, ein Kunstwerk in ruhigem Behagen auf sich wirken zu lassen, sich anerzogen hat, und zwar so, „dass nicht die laute Welt ihn störe“, der wird in der Oper „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius eine Fülle des

Digitized by Google

Genusses finden. Man erwarte nicht stürmende Aufregung, nicht derb-komische Ausbrüche — mit Behagen höre man dem Dichter-Musiker zu, man gebe sich dem anmutigen Spiele mit Behagen hin. Ein Märchen aus „Tausend und eine Nacht", das ist das Buch, ein süsses, inniges, fröhliches Klingen, das ist die Musik. Ungewöhnlich mag Manches bei der ersten Begegnung erscheinen, dem echten Kunstfreunde wird das Verlangen nach einer intimeren Bekanntschaft sich aufdrängen, er wird der Gelegenheit, diesem Barbier und seinen Genossen zum dritten Male ins Auge zu sehen, nicht aus dem Wege gehen.

Einer eigentümlichen Stimmung habe ich mich während des gleichzeitigen Einstudierens dieser beiden Werke nicht erwehren können: Pietro Mascagni kam mit seiner Oper und — siegte; Peter Cornelius schaffte geräuschlos und — starb. Der Eine steht, in Jugendkraft und in Jugendlust leuchtend, feurigen Auges, zu neuen Thaten gerüstet, bewundert und bejubelt vor aller Welt da; der Andere war, als die Welt anfing sich auf ihn zu besinnen, längst begraben. Der glückliche Pietro! Der arme Peter!

Dessau, 27. Oktober 1891.

A. Klughardt.

Digitized by Google

Anhang II.

Verzeichnis der Kompositionen.

(In dem definitiven eigenhändigen Verzeichnis fehlen die Nummern 1, 3, 4, 8, 10, 11, 15, 19 und 36. Vermutlich nahmen ursprünglich diese Plätze einige ungedruckt gebliebene Werke aus der Jugendzeit ein: Dornröschen, Mirjam, Das Leben ein Traum, Serenade für Orchester, eine Mazurka für Klavier, drei Männerchöre, vier Lieder, das Nonett für Blasinstrumente.)

Opus 1. (Vier Lieder.)
„ 2. Notturno und Reigen für Pianoforte. T. F. A. Kühn, Weimar; übergegangen in den Verlag von K. Sulzer, Leipzig.
„ 3. (Mazurka für Klavier.)
„ 4. (Dornröschen; oder Opus 6?)
„ 5. Feldrosen. Für Klavier. Kühn; dann Sulzer, Berlin.
„ 6 und 7. Märsche für Orchester. Musik zu einem Festspiel. Potschappel, Neustrelitz.
„ 8. (Ursprünglich Ouvertüre zu Geibels Sophonisbe. Frankfurt a. O., L. Massuta.)
„ 9. Valse élegante für Klavier. C. F. Meser in Dresden (Hermann Müller); jetzt C. F. W. Siegel, Leipzig (R. Linnemann).
„ 11. (Leben ein Traum.)
„ 12. Drei Lieder mit Klavierbegleitung. Seitz, Leipzig.
„ 13. Ouvertüre zu Sophonisbe. Giessel, Bayreuth.
„ 14. Zwei Gesänge mit Klavierbegleitung. Ries & Erler, Berlin.

Digitized by Google

Opus 15. (Mirjam, Oper.)
„ 16. Frühlingslust. Für Orchester.
„ 17. Serenade für Orchester.
„ 18. Konzertstück für Oboe. E. W. Fritzsch, Leipzig.
„ 20. Liebestraum. Lieder mit Klavierbegleitung. Ries & Erler, Berlin.
„ 21. Vier Lieder mit Klavierbegleitung. C. F. Kahnt, Leipzig.
„ 22. Zwei Lieder mit Klavierbegleitung. Ries & Erler, Berlin.
„ 23. Drei Wiegenlieder mit Klavier. C. F. Kahnt, Leipzig.
„ 24. Huldigungs-Ouvertüre. Kühn, Weimar; dann Sulzer, Berlin.
„ 25. Grenzberichtigung. Männerchor. Kühn, Weimar; dann Sulzer, Berlin.
„ 26. Sieges-Ouvertüre. Fr. Bartholomäus, Erfurt.
„ 27. Lenoren-Symphonie. Ernst Eulenburg, Leipzig.
„ 28. Schilflieder für Klavier, Oboe und Bratsche. J. Schubarth & Co., Leipzig.
„ 29. Vier Gesänge mit Klavier. Sulzer, Berlin.
„ 30. Im Frühling. Konzert-Ouvertüre. Ernst Eulenburg.
„ 31. Drei Lieder. E. W. Fritzsch, Leipzig.
„ 32. Drei Lieder für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. Bote & Bock, Berlin.
„ 33. Festmarsch. Sulzer, Berlin.
„ 34. Zweite Symphonie (F-moll). Fürstner, Berlin.
„ 35. Iwein, Oper. Fritzsch, Leipzig.
„ 36. (Nonett für Blasinstrumente.)
„ 37. Dritte Symphonie (D-dur). Bote & Bock, Berlin.
„ 38. Gudrun, Oper. Bote & Bock, Berlin.
„ 39. Drei Lieder. Fürstner, Berlin.
„ 40. Suite für Orchester. Fürstner, Berlin.
„ 41. Vier Lieder für vier Frauenstimmen. Bote & Bock, Berlin.
„ 42. Streichquartett (F-dur). Bote & Bock, Berlin.
„ 43. Klavierquintett (G-moll). Ernst Eulenburg, Leipzig.
„ 44. Tanz der Landsknechte. Für Pianoforte. Bote & Bock, Berlin.

Digitized by Google

Opus 45. Konzert-Ouvertüre (G-dur). Bote & Bock, Berlin.
„ 46. Konzertlied „Und wäre ich ein Königssohn". Bote & Bock, Berlin.
„ 47. Trio für Klavier, Violine und Cello (B-dur). Bote & Bock, Berlin.
„ 48. Die Hochzeit des Mönchs, Oper. Bote & Bock, Berlin.
„ 49. Aschenputtel. Für weiblichen Chor mit Klavierbegleitung. Bote & Bock, Berlin.
„ 50. Die Grablegung Christi. Bote & Bock, Berlin.
„ 51. Zwei Lieder mit Klavier. Bote & Bock, Berlin.
„ 52. Musik zum Festspiel.
„ 53. Drei Lieder für Männerchor. Bote & Bock, Berlin.
„ 54. Fest-Ouvertüre (A-dur). Giessel, Bayreuth.
„ 55. Frühling (Lied). Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
„ 56. Zwei Lieder für Männerchor.
„ 57. Vierte Symphonie (C-moll). C. Wild, Leipzig.
„ 58. Trinkmette. Männerchor. Kistner, Leipzig.
„ 59. Konzert für Cello (A-moll). E. W. Fritzsch, Leipzig.
„ 60. Zwei kleinere Lieder. C. Wild, Leipzig.
„ 61. Streichquartett (D-dur). Ernst Eulenburg, Leipzig.
„ 62. Quintett für zwei Violinen, Bratsche und zwei Celli (G-moll). Ernst Eulenburg, Leipzig.
„ 63. Drei Lieder mit Klavier. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
„ 64. „Auf der Wanderung". Für Männerchor. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
„ 65. Der 100. Psalm für Chor und Orchester. Giessel, Bayreuth.
„ 66. Drei Motetten. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
„ 67. Auf der Wanderschaft, Orchestersuite in sechs Sätzen. Giessel, Bayreuth.
„ 68. Violinkonzert (D-dur). . E. W. Fritzsch, Leipzig.
„ 69. Jubiläums-Festmarsch. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
„ 70. Musik zur Jubelfeier Anhalts. Text von Hosäus.
„ 71. Fünfte Symphonie (C-moll). Giessel, Bayreuth.
„ 72. Drei Klavierstücke: Grossmütterchen etc. Payne, Leipzig
„ 73. Festmarsch zum fünfhundertjährigen Jubiläum der Zerbster Schützengilde. Gast, Zerbst.

Digitized by Google

Opus 74. Drei Klavierstücke. Junker Wohlgemut etc. Giessel, Bayreuth.
„ 75. Die Zerstörung Jerusalems. Giessel, Bayreuth.
„ 76. Die Bremer Stadtmusikanten. Weber, Cassel.
„ 77. Die heilige Nacht. Weber, Cassel.
„ 78. Fest-Ouvertüre zur hundertjährigen Jubelfeier des Hoftheaters in Dessau. Giessel, Bayreuth.
„ 79. Quintett für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Giessel, Bayreuth.
„ 80. a) Aus dem 51. Psalm. b) Minnelied. Giessel, Bayreuth.
„ 81. Das Meer. Für gemischten Chor. Weber, Cassel.
„ 82. Waldmeister und Rebenblüt. Für Frauenchor und Klavier. Kramer-Bangert, Cassel.
„ 83. Romanze für Violine. Giessel, Bayreuth.
„ 84. Weihnacht. Für gemischten Chor. Weber, Cassel.
„ 85. Judith. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
„ 86. Festmotette für gemischten Chor und drei Solostimmen. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
„ 87. Capriccio, Gavotte, Tarantelle für Orchester. Giessel, Bayreuth.
„ 88. Pilgergesang der Kreuzfahrer. Für Männerchor und Orchester. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
„ 89. Der 23. Psalm. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
„ 90. Lob des Friedens. Für Frauenchor und Klavier. Weber, Cassel.
„ 91. Andante und Toccata für Orgel. Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

Druck von Fr. Richter in Leipzig.

Digitized by Google

Druck von Fr. Richter in Leipzig.

Digitized by Google

MAY 12 1936

Deacidified using the Bookkeeper process.
Neutralizing agent: Magnesium Oxide
Treatment Date: Sept. 2007

PreservationTechnologies
A WORLD LEADER IN PAPER PRESERVATION
111 Thomson Park Drive
Cranberry Township, PA 16066
(724) 779-2111